LIBRARY OF
WELLESLEY COLLEGE

PURCHASED FROM

DEAN FUND

21447

Wolfgang Amadeus Mozart

Sein Leben und sein Werk

auf Grund der vornehmlich durch Nikolaus von Nissen gesammelten biographischen Quellen und der Ergebnisse der neuesten Forschung dargestellt

von

Dr. Arthur Schurig

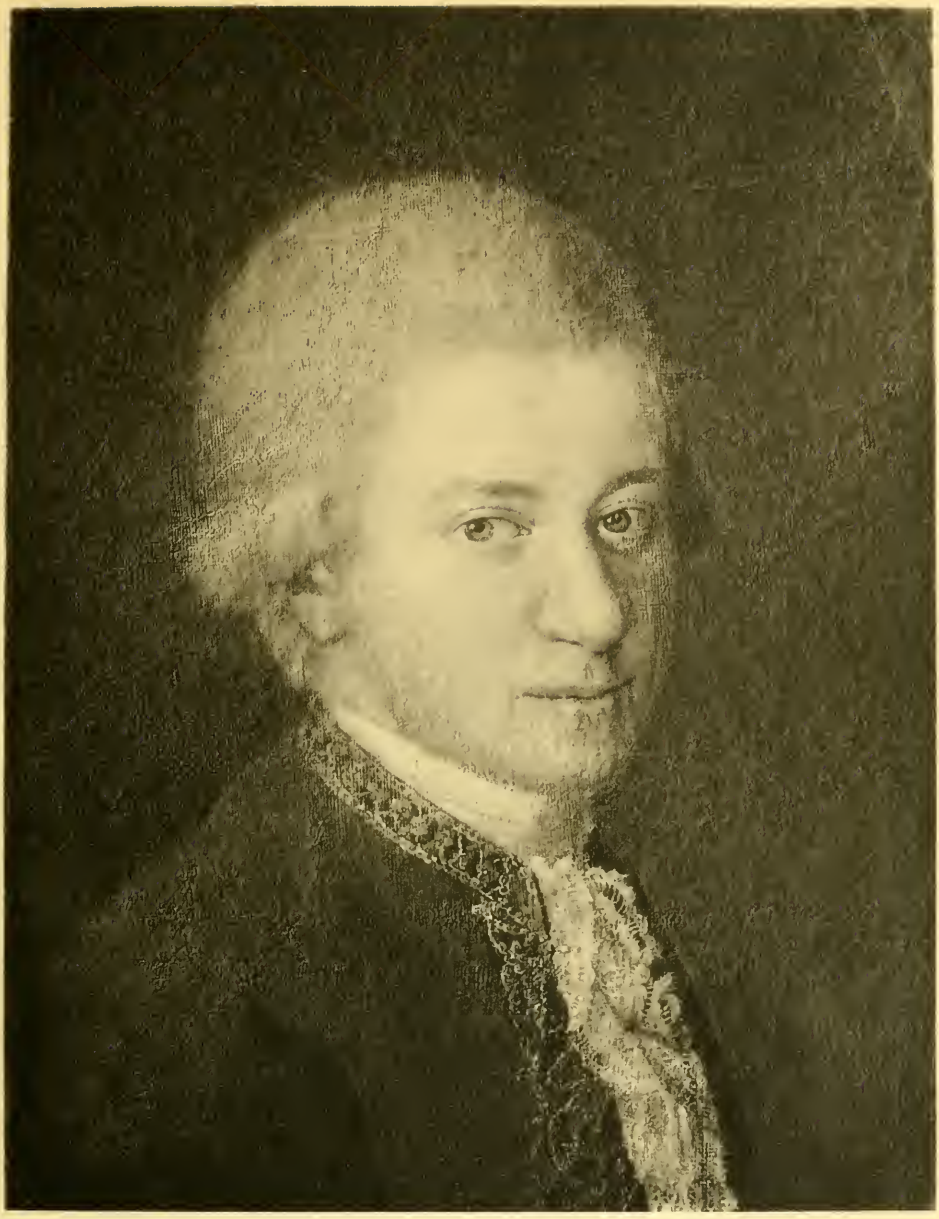
Zweiter Band

Im Insel-Verlag zu Leipzig 1913

z149≥7
ML
410
M9
S42
2

Die Meisterjahre

1781 bis 1791



26. DE LA CROCE: MOZART IM ALTER VON 24 JAHREN

XX

Beginn von Mozarts Selbständigkeit. Konstanze Weber. Mozarts Heirat und Ehe

1781. 1782

Seit dem 2. Mai 1781, also schon ein paar Tage vor seiner Freiheit, wohnte Wolfgang Mozart bei der Familie Weber „auf dem Peter im Auge Gottes im zweiten Stock". Er verblieb daselbst bis zum September desselben Jahres. Seine Anhänglichkeit an Menschen, die er einmal kannte, hatte ihn veranlaßt, zu den „Weberischen" zu ziehen. So sehr abgeschlossen und der Aussprache unbedürftig Mozart als Schöpfer und homme supérieur in seinem eigentümlichen Seelenleben war, ebensosehr bedurfte das Erdenkind Mozart dauernd eines Umganges mit heiteren, lebhaften, natürlichen, ja – man möchte beinahe sagen – primitiven Geschöpfen. Wenn er eben noch auf den fernsten Höhen der visionären Welt geweilt hatte, setzte er sich am liebsten in die Küche der Madame Weber und ließ sich den elendsten Hausklatsch erzählen, oder er schäkerte und kindischte mit ihren drei Töchtern herum. Ohne daß es ihm je bewußt ward, bedurfte er des Kontrastes zwischen dem Allerhöchsten und dem Allerbanalsten. In der „Zauberflöte" ist dieses Doppelleben zum klaren Ausdruck gebracht. Mozart ist Tamino, der um Pamina ringt, das Symbol des höchsten Menschentums. Ebenso aber ist Mozart Papageno, der Naturmensch, der Pantagrueliste.

Fridolin Weber war 1779 in München infolge eines Schlaganfalls gestorben. Aloysia hatte im Oktober 1780 eine wenig glückliche Ehe mit dem Schauspieler Josef Lange begonnen. Da sie ein Engagement an das Wiener Nationalsingspiel erhielt, siedelte auch Frau Cäcilie mit ihren andern drei unverheirateten Töchtern Josepha, Konstanze und Sophie nach Wien über. Obgleich Aloysia nicht schlecht bezahlt wurde, war es ihr doch nicht möglich, ihre Mutter und Schwestern nennenswert zu unterstützen. Frau Weber legte sich deshalb auf das Vermieten möblierter Zimmer, und vor allem trachtete sie, ihre drei Mädel an den Mann zu bringen. Josepha

hatte Stimme. Sie konnte sich also schließlich selber durchs Leben schlagen. Nur mäßig begabt waren Konstanze und Sophie. So begünstigte Frau Cäcilie die sich zwischen dem allzeit verliebten Wolfgang und ihrer dritten Tochter anspinnende Liebelei, und als der ihm im Herbst 1781 erteilte Opernauftrag zur Hoffnung berechtigte, Mozart werde als Komponist eine leidliche Karriere machen, zögerte die Mutter nicht, das Netz der Intrige fester zu ziehen. Sie ließ dem brav ins Garn Gegangenen durch Konstanzens Vormund ein Schriftstück vorlegen, das Wolfgang auch anstandslos unterzeichnete. Der volle Wortlaut dieser Urkunde ist nicht überliefert, aber man kann sich einen Begriff nach dem Auszuge machen, den er am 22. Dezember 1781 seinem Vater mitteilte, um ihn zu überzeugen, daß er gebunden sei. Es ist begreiflich, daß er dabei die Urkunde möglichst honorabel hinstellt, was sie in Wirklichkeit zweifellos nicht war. Er schreibt: „Um aber auf den Ehekontrakt oder vielmehr auf die schriftliche Versicherung meiner guten Absichten mit dem Mädchen zu kommen, so wissen Sie wohl, daß, weil der Vater – leider für die ganze Familie und auch für mich und meine Konstanze – nicht mehr lebt, ein Vormund[1] vorhanden ist. Er verbot mir allen Umgang mir ihr, wenn ich es nicht schriftlich machte. Was blieb mir also übrig? Wer aufrichtig und solid liebt, kann der seine Geliebte verlassen? Ich verpflichtete mich, in Zeit von drei Jahren die Mademoiselle Konstanze Weber zu ehelichen. Wofern sich [aber] bei mir die Unmöglichkeit ereignen sollte, daß ich meine Gedanken ändere, so solle sie alle Jahre 300 Gulden von mir zu ziehen haben. Ich konnte ja nichts Leichteres in der Welt schreiben, weil ich sie niemals verlassen werde." Um den Vater zu rühren, fügt der Phantast hinzu: „Was tat das himmlische Mädchen, als der Vormund weg war? Sie begehrte von der Mutter das Schriftstück und sagte zu mir: Lieber Mozart, ich brauche keine schriftliche Versicherung von Ihnen. Ich glaub Ihren Worten so! Und sie zerriß die Schrift. Dieser Zug machte mir meine Konstanze noch werter."

In Wirklichkeit lag die Sache doch ein wenig anders. Gewiß, was Mozart feierlich versprochen hatte, das hielt er, auch wenn die Urkunde zerrissen war. Es mag aber wohl ein moralischer Zwang bestanden haben. Denn den fortgesetzten Bitten, Mahnungen und Drohungen seines Vaters hätte Wolfgang, genau wie 1779 in Mannheim, schließlich als folgsamer Sohn doch Folge geleistet und von Konstanze ebenso wie ehedem von der viel leidenschaftlicher und in höherem Sinne

[1] Johann Thorwart, Inspektor der Theatergarderobe. Er ist in Dapontes Denkwürdigkeiten einmal erwähnt.

geliebten Aloysia in schmerzlicher Resignation gelassen. Hier aber war er, offenbar von Konstanze verführt, ganz anders gebunden als damals in seiner rein platonischen Schwärmerei zur älteren Schwester. Um keinen Preis der Welt durfte der sittenstrenge Vater diese Art Verpflichtung ahnen. Gerüchte hierüber sprangen gleichwohl nach Salzburg. Darum betont Wolfgang die Unschuld der Geliebten auffällig in seinen Briefen; ja, er versteigt sich dazu, an einer vielzitierten Stelle seine eigene Virginität zu beteuern. Am 15. Dezember 1781 schreibt er dem Vater:

„Liebster Vater! Sie fordern von mir die Erklärung der Worte, die ich zu Ende meines letzten Briefes hingeschrieben habe. O wie gerne hätte ich Ihnen nicht längst mein Herz eröffnet! Aber der Vorwurf, den Sie mir hätten machen können, auf so was zur Unzeit zu denken, hielt mich davon ab, obwohl Denken niemalen zur Unzeit sein kann. Mein Bestreben ist unterdessen, etwas wenig Gewisses zu haben – dann läßt es sich hier mit der Hilfe des Unsichern ganz gut leben – und dann: zu heiraten!

Sie erschrecken vor diesem Gedanken? Ich bitte Sie aber, liebster, bester Vater: Hören Sie mich an! Ich habe Ihnen mein Anliegen entdecken müssen, und nun erlauben Sie auch, daß ich Ihnen meine Ursachen, und zwar sehr begründete Ursachen, entdecke.

Die Natur spricht in mir so laut wie in jedem andern und vielleicht lauter als in manchem großen starken Lümmel. Ich kann unmöglich so leben wie die meisten dermaligen jungen Leute. Erstens habe ich zu viel Religion, zweitens zu viel Liebe des Nächsten und zu ehrliche Gesinnungen, als daß ich ein unschuldiges Mädchen anführen könnte, und drittens zu viel Grauen und Ekel, Scheu und Furcht vor den Krankheiten und zu viel Liebe zu meiner Gesundheit, als daß ich mich mit Huren herumbalgen könnte. Dahero kann ich Ihnen auch schwören, daß ich noch mit keiner Frauensperson auf diese Art etwas zu tun gehabt habe . . ."

Und sehr wenig titanisch fährt der Liebende fort: „Ich weiß wohl, dieses[r Grund] ist nicht erheblich genug [zum Heiraten], [wohl] aber mein Temperament, das mehr zum ruhigen und häuslichen Leben als zum Lärmen geneigt ist. Ich, der von Jugend auf niemals gewohnt war, auf meine Sachen, was Wäsche, Kleider und dergleichen anbelangt, achtzuhaben, ich kann mir nichts nötiger denken als eine Frau. Ich versichere Sie, daß ich öfters unnütz was ausgebe, weil ich auf nichts achthabe. Ich bin ganz überzeugt, daß ich mit einer Frau – mit dem nämlichen Einkommen, das ich allein habe – besser auskommen werde als so. Und wieviel unnütze Ausgaben fallen nicht weg! Man bekommt wieder andre dafür, das ist wahr; allein man weiß sie, kann sich darauf einrichten, und mit einem

Worte: man führt ein ordentliches Leben. Ein lediger Mensch lebt in meinen Augen nur halb. Ich hab halt solche Augen. Ich kann nicht dafür. Ich hab es genug überlegt und bedacht. Ich muß doch immer so denken.

Nun aber, wer ist der Gegenstand meiner Liebe? Erschrecken Sie auch da nicht, bitte ich Sie! – Doch nicht eine Weberische? – Ja, eine Weberische! Aber nicht Josepha, nicht Sophie, sondern Konstanze, die mittelste.

Ich habe in keiner Familie solche Ungleichheit der Gemüter angetroffen wie in dieser. Die Älteste [Josepha] ist eine faule, grobe, falsche Person, die es dick hinter den Ohren hat. Die Langin [Aloysia] ist eine falsche, schlechtdenkende Person und eine Kokette. Die Jüngste [Sophie], noch zu jung, um etwas sein zu können, ist nichts als ein gutes, aber zu leichtsinniges Geschöpf! Gott möge sie vor Verführung bewahren! Die Mittelste aber, nämlich meine gute, liebe Konstanze, ist die Märtyrerin und ebendeswegen vielleicht die gutherzigste, geschickteste und mit einem Worte: die beste darunter. Die nimmt sich um alles im Hause an und vermag doch nichts recht tun. O mein bester Vater, ich könnte ganze Bogen vollschreiben, wenn ich Ihnen alle die Auftritte beschreiben sollte, die mit uns beiden in diesem Hause vorgegangen sind. Wenn Sie es aber verlangen, werde ich es im nächsten Briefe tun.

Bevor ich Sie von meinem Gewäsche freimache, muß ich Sie doch noch näher mit dem Charakter meiner lieben Konstanze bekannt machen. Sie ist nicht häßlich, aber auch nichts weniger als schön. Ihre ganze Schönheit besteht in zwei kleinen schwarzen Augen und in einem schönen Wachstum. Sie hat keinen Witz, aber gesunden Menschenverstand genug, um ihre Pflichten als Frau und Mutter erfüllen zu können. Sie ist nicht zum Aufwand geneigt – das ist grundfalsch! Im Gegenteil ist sie gewohnt, schlicht gekleidet zu sein. Das Wenige, was die Mutter ihren Kindern hat tun können, hat sie den zwei andern [Aloysia und Josepha] getan, ihr niemalen. Das ist wahr, daß sie gern nett und reinlich gekleidet geht. Das meiste, was ein Frauenzimmer braucht, kann sie sich selbst machen. Und sie frisiert sich auch alle Tage selbst, versteht die Hauswirtschaft, hat das beste Herz von der Welt. Ich liebe sie, und sie liebt mich von Herzen. Sagen Sie mir, ob ich mir eine bessere Frau wünschen könnte?

Das muß ich Ihnen noch sagen, daß damals, als ich [den erzbischöflichen Dienst] quittierte, diese Liebe noch nicht war, sondern erst durch ihre zärtliche Sorge und Bedienung, seit ich im Hause wohne, geboren wurde."

Des Vaters Antwort auf diesen Brief ist nicht mehr vorhanden, ebenso wie alle

27. Josef Lange: Konstanze Mozart 1783

Briefe Leopolds in der Heiratsangelegenheit. Konstanze – man kann es ihr schließlich nicht übelnehmen – hat sie später vernichtet.

Auf gewisse Vorhaltungen schreibt Wolfgang dem Vater am 16. Januar 1782: „[Des Vormunds] Forderung einer schriftlichen Verpflichtung war übereilt. Das ist unwidersprechlich, besonders da ich ihm sagte, daß Sie noch gar nichts davon wüßten und ich es Ihnen unmöglich entdecken könnte; er möchte also nur noch kurze Zeit damit Geduld haben, bis meine Umstände eine andere Wendung bekämen. Dann wollte ich Ihnen alles schreiben, und sodann würde die ganze Sache in Ordnung gehen. Allein – nun? Es ist vorbei, und die Liebe muß mich entschuldigen! Herr Thorwart hat gefehlt, doch nicht so sehr, daß er und Madame Weber, in Eisen geschlagen, Gassen kehren und am Halse eine Tafel tragen sollten mit den Worten: Verführer der Jugend! Das ist auch übertrieben. Wenn das wahr wäre, was Sie da schreiben: daß man mir zur Liebe Tür und Tor eröffnet, mir alle Freiheit im Hause gelassen, mir alle Gelegenheit dazu gegeben usw., so wäre die Strafe doch auch noch zu auffallend."

Immer wieder versucht Leopold neue Argumente ins Feld gegen seines Sohnes unerhörten Heiratsplan zu führen. Am 10. April 1782 verteidigt Wolfgang seine künftige Schwiegermutter: „Der Appendix [Ihres Briefes], Konstanzens Mutter betreffend, ist nur insoweit begründet, daß sie gerne trinkt, und zwar mehr, als eine Frau trinken sollte. Doch – besoffen habe ich sie noch nicht gesehen. Da müßte ich lügen."

Zum Charakterbilde der Frau Cäcilie Weber, soweit es nicht bereits aus den kurzen Schilderungen Wolfgangs hervorgeht, sei hinzugefügt, daß sie eine herrische, zänkische, genußsüchtige Person war. Ordnung fehlte dem Weberschen Hauswesen völlig. Leopold Mozart sah aber wohl am Ende ein, daß seine Macht über Wolfgang gebrochen war und daß sein ehedem so unterwürfiger Sohn von der erwählten Frau nimmermehr ablassen würde. Um ihn wenigstens vor der Tyrannei und Habgier der Madame Weber zu bewahren, hatte er von vornherein darauf gedrungen, daß er ihr Haus verließ. Bereits im Herbst 1781 war Wolfgang in ein andres möbliertes Stübchen gezogen, am Graben, heute Nummer 8.

Über Konstanzens Charakter fehlt uns das Urteil eines maßgeblichen zeitgenössischen Menschenkenners. Wir müssen ihn uns aus ihren Handlungen rekonstruieren. Sie ist geboren am 6. Januar 1763. Sie war also, als sie Wolfgangs Frau ward, noch nicht 20 Jahre alt. Viel später, nach Mozarts Tode, nachdem sie (1809) in zweiter Ehe den Staatsrat Nikolaus Nissen geheiratet hatte und

(1826) abermals Witwe geworden war, erscheint sie zweifellos als eine Frau, die ihr Vermögen zusammenhält und nach Kräften vermehrt, ihren beiden Söhnen Respekt einflößt und in jeder Beziehung auf Ordnung sieht. Ihrem zweiten Manne hat sie auch nach seinem Tode Liebe und Hochachtung bewiesen. Den ersten kann sie unmöglich geliebt haben. Und seinen Verwandten galt ihr Haß bis in den Tod. Wir kommen hierauf in einem der Schlußkapitel zu sprechen.

Sie war durchaus keine verträgliche und gutmütige Natur, sondern ein herrisches, leidenschaftliches, lebensdurstiges, sinnliches Weib. Wolfgang Mozart, der unendlich Friedsame, unerschöpflich Gütige, ewig Selbstlose, der sich jedweder Frau angepaßt hätte, verstand sie geschickt zu nehmen und die schlimmen, bösen, häßlichen, ordinären Elemente in ihr zu bändigen und zu bannen. Er wußte sie immer wieder in gute Laune zu bringen. Mit Vorliebe spielte er vor ihr – wie früher vor Eltern und Schwester – den Hanswurst oder, milder ausgedrückt, den immer lustigen, fröhlichen, leichtfertigen Kameraden, den sorglichen, zärtlichen, verliebten Gatten. So wie wir im 36. Auftritte der „Zauberflöte" Papageno und Papagena singend und kosend zusammen herumtanzen sehen, so hat mancher Freund und Bekannte des bescheidenen Hauses Mozart in Wien das immer vergnügte und muntere Ehepaar erblickt. Zuweilen allerdings war Wolfgang maßlosen Ausbrüchen ihrer Unzufriedenheit, Laune und Eifersucht ausgesetzt.

Konstanze hat zu Lebzeiten Wolfgangs keinen rechten Respekt vor dem Kindskopf gehabt, als der er ihr allezeit erschien. Erst viel, viel später, als aus allen Enden der Erde Verehrer kamen, um die Reliquien des großen Meisters zu schauen und sich aus seinem Erdengange von ihr erzählen zu lassen, da ging ihr ein wenig die Erkenntnis auf, daß sie ahnungslos ein Jahrzehnt mit einem wunderbaren Menschen zusammengelebt hatte. Ganz begriff sie es nie. Und es ist auch ein Problem. Wolfgang Amadeus hatte seine irdische Existenz mit ihr geteilt, das banale Lust und Leid der Alltage, nicht aber das ihm heilige heimliche Paradies seiner Visionen.

Es ist merkwürdig, daß Mozart in einer der eben zitierten Briefstellen Konstanze als wirtschaftliches Wesen hinstellt. Dies scheint sie – wie bereits gesagt – allerdings in ihrer zweiten Ehe und später als abermalige Witwe wirklich gewesen zu sein. Alle Zeitgenossen Mozarts stimmen jedoch darin überein, daß in des Meisters Hauswesen große Unordnung geherrscht hat. Somit kann sie ihre Hausfraupflichten unmöglich erfüllt haben. Und dies ist der größte Vorwurf, den wir ihr

A' Monsieur
Monsieur Wolfgang Amadé
Mozart maître de musique
à
Munic

Franco

Sy. und der arme Marquesini hat also so mal a propos sein Leben nicht müssen? gehabt! – so geht's! Wenn die Armuth mit dem ganzen Hofe Fazzio geht. — Ich recommandire die nochmals die Baldigen Entzahlung des Varesco und gehachtend. Denn gehen der und ich küssen dich tausendmahl und bin den Alter.

machen müssen. Die Unregelmäßigkeit in der Lebensführung hat des Meisters frühen Tod beschleunigt.

Jahn (I, 705) faßt seine Beurteilung Konstanzens in folgende Worte: „Eine eingehende Charakteristik von Mozarts Frau kann ich nicht unternehmen, trotz mancher Mitteilungen glaubwürdiger Personen, die sie persönlich gekannt haben. Denn diese haben sie erst in ihren späteren Jahren gekannt. Offenbar hatte der Ruhm Mozarts, der erst nach seinem Tode die Witwe über seine Größe aufklärte, und die Erinnerung an die gedrückte Lage, die sie bei seinen Lebzeiten mit ihm hat durchmachen müssen, einen Widerstreit in ihren Vorstellungen hervorgerufen, den sie nicht ganz zu beherrschen vermochte. Ein ungemessener Stolz auf die Künstlergröße ihres Mannes begegnete sich in ihr mit einer herben Bitterkeit über seine Unfähigkeit, seiner Familie eine sorgenfreie Existenz zu verschaffen. Während sie seine Liebe zu ihr anerkannte, war sie doch nicht abgeneigt, ihm ganz allein die Schuld ihrer damaligen schlechten Situation beizumessen. Dazu mochte wohl die Eigentümlichkeit ihres zweiten Mannes, des Staatsrates Nissen, eines Geschäftsmannes von peinlicher Genauigkeit, beitragen. Dieser ehrenwerte, wenngleich unbedeutende Mann hatte ein Recht auf die Dankbarkeit Konstanzens, der er eine sorgenlose Existenz bereitete. Man kann es begreiflich finden, wenn Mozarts Angedenken nach dieser Seite hin bei ihr in Schatten trat, während Nissen ihrem Stolze auf Mozarts Ruhm nicht gefährlich werden konnte."[1]

Eine kleine Mißhelligkeit kurz vor der Heirat beleuchtet folgender Brief Wolfgangs an Konstanze.

Wien, 29. April 1782.

Liebste, beste Freundin!

Diesen Namen werden Sie[2] mir ja doch wohl noch erlauben, daß ich ihn Ihnen geben darf? So sehr werden Sie mich ja doch nicht hassen, daß ich nicht mehr Ihr Freund sein darf und Sie nicht mehr meine Freundin sein werden? Und wenn Sie es auch nicht mehr sein wollen, so können Sie mir doch nicht verbieten, gut für Sie, meine Freundin, zu denken, wie ich es nun schon gewohnt bin. Überlegen Sie wohl, was Sie heut zu mir gesagt haben! Sie haben mir – ohngeachtet aller meiner Bitten – dreimal den Korb gegeben und mir gerade ins

[1] Jahn zieht eines nicht in Betracht. Es gibt noch eine Erklärung von Konstanzens Verhalten: Mozarts eheliche Untreue. – [2] Dieses „Sie" der damaligen Zeit ist ungefähr dem französischen vous gleichzustellen. Es ist eine artige Respektsbezeigung. Selbstverständlich hatte Wolfgang seine Konstanze im täglichen Verkehr längst geduzt.

Gesicht gesagt, daß Sie mit mir nichts mehr zu tun haben wollten. Ich, dem es nicht so gleichgültig ist wie Ihnen, den geliebten Gegenstand zu verlieren, bin nicht so hitzig, unüberlegt und unvernünftig, den Korb anzunehmen. Zu diesem Schritte liebe ich Sie zu sehr. Ich bitte Sie also noch einmal, die Ursache dieses ganzen Verdrusses wohl zu überlegen und zu überdenken. Es war, daß ich mich darüber aufgehalten habe, daß Sie so unverschämt unüberlegt waren, Ihren Schwestern notabene in meiner Gegenwart zu sagen, daß Sie sich von einem Chapeau[1] haben die Waden messen lassen. Das tut kein Frauenzimmer, das auf Ehre hält! Die Maxime in der Kompanie mitzumachen, ist ganz gut. Dabei muß man aber viele Nebensachen beachten: Ob lauter gute Freunde und Bekannte beisammen sind? Ob ich ein Kind oder schon ein Mädchen zum Heiraten bin? Besonders, ob ich eine versprochene Frau bin? Hauptsächlich aber, ob lauter Leute meinesgleichen oder niedrigere als ich, besonders ob vornehmere als ich dabei sind? Wenn es sich wirklich auch die Baronin [von Waldstädten] hat tun lassen, so ist es ganz was anders, weil sie schon eine übertragene Frau, die ohnmöglich mehr reizen kann, und überhaupt eine Liebhaberin von Etcaetera ist. Ich hoffe nicht, liebste Freundin, daß Sie jemals so ein Leben führen wollen wie sie, wenn Sie auch nicht meine Frau sein wollen.

Kurz darauf wurde Konstanze in das Haus einer Gönnerin Mozarts aufgenommen, in das der Baronin von Waldstädten. Sie war wohl eine seiner Schülerinnen. Ihr Ruf war nicht der beste. Im Gegenteil. Auch lebte sie von ihrem Manne getrennt. Der Grund, warum Konstanze ihre Mutter verließ, ist nicht so recht klar.

Mozart schrieb der Waldstädten um Mitte Juli Folgendes:

Hochgeschätzte Frau Baronin!

Meine Musikalien habe ich durch die Magd der Madame Weber erhalten und habe müssen eine schriftliche Bescheinigung darüber geben. Die Magd hat mir etwas vertraut, was, wenn ich auch nicht glaube, daß es geschehen könnte, weil es eine Prostitution für die ganze Familie wäre, doch möglich wäre, wenn man die dumme Madame Weber kennt, und mich folglich doch in Sorge setzt. Die Sophie ist weinend herausgekommen, und da die Magd sie um die Ursach fragte, so sagte sie: „Sage Sie doch heimlich dem Mozart, daß er machen soll, daß die Konstanz nach Hause geht, denn meine Mutter will sie absolument mit der Polizei

[1] Ausdruck für Herr.

abholen lassen." Darf denn hier die Polizeiwache gleich in jedes Haus? Vielleicht ist es auch nur ein Lockneß, um sie nach Haus zu kriegen. Wenn das aber geschehen könnte, so wüßte ich kein besser Mittel, als die Konstanze morgen frühe, wenns sein kann, heute noch, zu heiraten. Denn dieser Schande möchte ich meine Geliebte nicht aussetzen.

Noch was. Der Thorwart ist heute [zu Webers] hinbestellt. Ich bitte Euer Gnaden um dero wohlmeinenden Rat und uns armen Geschöpfen an die Hand zu gehen. Ich bin immer zu Hause.

In größter Eile! Die Konstanz weiß noch von nichts. War Herr Thorwart bei Euer Gnaden? Ist es nötig, daß wir beide heute nach Tisch zu ihm gehen?

Offenbar versuchten Frau Weber und Thorwart alles nur Erdenkbare, um Wolfgang Mozart, der bei aller seiner Verliebtheit doch nichts Entscheidendes ohne die väterliche Erlaubnis tun wollte, mit Gewalt in die Ehe mit Konstanze zu treiben.

In seiner Herzensnot wandte er sich am 27. Juli 1782 an seinen Vater:

Liebster, bester Vater!

Ich muß Sie bitten, um alles in der Welt bitten: geben Sie mir Ihre Einwilligung, daß ich meine liebe Konstanze heiraten kann. Glauben Sie nicht, daß es um des Heiratens wegen allein ist. Wegen dem wollte ich noch gerne warten. Allein ich sehe, daß es meiner Ehre, der Ehre meines Mädchens und meiner Gesundheit und Gemütszustands wegen unumgänglich notwendig ist. Mein Herz ist unruhig, mein Kopf verwirrt. Wie kann man da etwas Gescheites denken und arbeiten? Wo kommt das her? Die meisten Leute glauben, wir sind schon verheiratet. Die Mutter wird darüber aufgebracht, und das arme Mädchen wird samt mir zu Tode gequält. Diesem kann so leicht abgeholfen werden . . .

Der Vater gab keine Antwort. Abermals bat Wolfgang inständig:

Wien, 31. Juli 1782.

Ich habe heute Ihr Schreiben vom 26. erhalten, aber ein so gleichgültiges, kaltes Schreiben, wie ich es in der Tat auf die Ihnen überschriebene Nachricht wegen der guten Aufnahme meiner Oper[1] niemals vermuten konnte. Ich glaubte (nach meiner Empfindung zu schließen), Sie würden vor Begierde kaum das Paket eröffnen können, um nur geschwind das Werk Ihres Sohnes besehen zu

[1] Die Uraufführung der „Entführung aus dem Serail" hatte am 16. Juli stattgefunden.

können, das in Wien nicht platterdings gefällt, sondern so Lärm macht, daß man gar nichts anderes hören will und das Theater allzeit von Menschen wimmelt. Gestern war sie zum viertenmal und Freitag wird sie wieder gegeben. Allein – Sie hatten nicht so viel Zeit. Die ganze Welt behauptet, daß ich durch mein Großsprechen und Kritisieren die Professoren von der Musik und auch andere Leute zu Feinden habe! Was für eine Welt? Vermutlich die Salzburger Welt. Denn wer hier ist, der wird genug das Gegenteil davon sehen und hören. Und das soll meine Antwort darauf sein.

Sie werden unterdessen meinen letzten Brief erhalten haben, und ich zweifle auch gar nicht, daß ich mit künftigem Brief Ihre Einwilligung zu meiner Heirat erhalten werde. Sie können gar nichts dawider einzuwenden haben – und haben es auch wirklich nicht. Das zeigen Ihre Briefe. Denn sie ist ein ehrliches, braves Mädchen von guten Eltern. Ich bin imstande, ihr Brot zu verschaffen. Wir lieben uns und wollen uns. Alles, was Sie mir noch geschrieben haben und allenfalls noch schreiben könnten, wäre nichts als lauter gutmeinender Rat, der, so schön und gut als er immer sein mag, doch für einen Menschen, der schon so weit mit einem Mädchen ist, nicht mehr paßt. Da ist also nichts aufzuschieben. Lieber sich seine Sachen recht in Ordnung gebracht und einen ehrlichen Kerl gemacht! Das wird Gott dann allzeit belohnen! Ich will mir nichts vorzuwerfen haben.

Nun leben Sie wohl, ich küsse Ihnen tausendmal die Hände.

Am 4. August 1782 fand die Hochzeit statt, die Frau von Waldstädten dem jungen Paare ausrichtete.

Am Tage zuvor war folgender Ehevertrag unterzeichnet worden:

Anheut zu Ende gesetzten Dato ist zwischen dem Wohledelgebohrnen Herrn Wolfgang Mozart, Kapellmeister ledigen Standes, als Bräutigam an Einem, dann Wohledeln Jungfrauen Constanzia Weberin, als Weyl. des Wohledeln Fridolin Weber, k. k. Hof-Musici seel. und dessen noch lebenden Ehe-Consortin, der Wohledelgebohrnen Frauen Cäcilia Weberin ehelich erzeugten minderjährigen Tochter als Braut anderntheils in Beyseyn deren hierzu erbettenen H. H. Beyständen nachfolgender Heurathsbrief mit obergerhablich gnädigen Consens abgeredet und geschlossen worden, und zwar:

Erstens ist dem Hrn. Ehewerber auf sein geziemendes Ansuchen obgedachte Jungfrau Constanzia Weberin bis auf priesterliche Confirmation zugesagt worden.

Andertens verheurathet wiederholte Jungfrau Braut ihrem Hrn. Bräutigam Fünfhundert Gulden, welche

Drittens derselbe mit Eintausend Gulden zu widerlegen versprochen, also zwar, daß Heurathś-Gut und Widerlaag zusammen 1500 Gulden ausmachen und auf Überleben verstanden seyn solle. Was aber

Viertens beede Con-Personen währender Ehe durch den reichen Seegen Gottes miteinander erwerben, ererben, gewinnen und rechtmässig an sich bringen werden, soll als ein gleiches Gut seyn und heissen; auch beede Theil bei Überkommung einiger Grundstücke zugleich an Nutz und Gewähr geschrieben werden.

Fünftens stehet jedem Theile bevor, Eines das Andere durch Testament, Codizill oder Geschänkniß des mehreren zu betreuen. Dahero

Schlüßlichen dieses Heurathś-Contracts zwei gleichlautende Exemplaria aufgerichtet, von ihren Contrahenten, Frauen Mutter, Hrn. Gerhaben und Beyständ (doch diesen letztern ohne Nachtheil und Schaden) eigenhändig unterschrieben und gefertiget und jedem eines eingehändiget worden.

Actum Wien, den 3. Augusti 1782.

L. S. Maria Constanza Weber
als Braut.

L. S. Wolfgang Amadé Mozart
als Bräutigam.

L. S. Maria Cäcilia Weber
als Brauth-Mutter.

L. S. Franz Gilowsky de Urazowa,
Magister Chirurgiae & Anatomiae.

L. S. Johann Carl Cetto von Kronstorff
k. k. n. oestr. Landrath
als hiezu erbettener Zeug.

L. S. Johann Thorwart
k. k. Theatral-Hof-Directions-Revisor
als Gerhab.

Am Tage nach der Hochzeit trafen die väterliche Einwilligung und auch ein Glückwunschschreiben von Nannerl ein. In einem Briefe an den Vater vom 7. August spricht Wolfgang seine Freude darüber aus, daß Konstanze „nunmehr seine wirkliche Frau" sei, und schildert sodann die Hochzeitsfeier:

„Bei der Trauung war kein Mensch als die Mutter und die jüngste Schwester, Herr Thorwart als Vormund und Beistand von beiden, Herr Landrat von Zetto, Beistand der Braut, und der Gilowsky als mein Beistand. Als wir zusammen verbunden wurden, fing sowohl meine Frau als ich an zu weinen. Davon wurden

alle, sogar der Priester, gerührt, und alle weinten, da sie Zeugen unsrer gerührten Herzen waren. Unser ganzes Hochzeitfest bestand aus einem Souper, das uns die Frau Baronin von Waldstädten gab, das in der Tat mehr fürstlich als baronisch war. Nun freut sich meine liebe Konstanze hundertmal mehr, nach Salzburg zu reisen! Und ich wette, ich wette: Sie werden sich meines Glückes erfreuen, wenn Sie sie werden kennen gelernt haben."

Erwähnt sei, daß das zum behördlichen Konsens nötige Heiratsgut, 1500 Gulden, von Frau von Waldstädten beschafft worden war.

Die Vermählten bezogen eine kleine Wohnung im zweiten Stocke des Hauses „Zum roten Säbel", Hohe Brücke Nr. 387 (heute Nr. 25). Es war dasselbe Haus, in dem Wolfgang im Jahre 1768 mit seinen Eltern gewohnt hatte. In diesem Heim verblieben sie aber nur bis zum Dezember 1782. Mozarts haben in den Jahren 1782 bis 1791 nacheinander in 10 verschiedenen Wohnungen gehaust.

Den Lebensunterhalt erwarb sich Wolfgang durch Musikunterricht, wobei er für je 12 Stunden 6 Dukaten nahm. Da er drei bis vier Schülerinnen hatte, so betrug seine Monatseinnahme 75 bis 100 Gulden. Indessen hatte das Geld damals über den doppelten Wert denn heute. Seine ersten Schülerinnen waren die Gräfin Rumbeck geb. Komtesse von Cobenzl, Fräulein Josephine von Auernhammer, eine Gräfin Palffy und Frau Therese von Trattner. Mit letzterer verband ihn später eine amouröse Freundschaft. Leider sind Wolfgangs Briefe an sie verschollen. Sie war vielleicht das einzige Wesen, dem er seine Innenwelt offenbarte.

28. Josef Lange: Mozart 1782

XXI

Die Entführung aus dem Serail

1781. 1782

Am 1. August 1781 vermeldet Mozart seinem Vater: „Vorgestern hat mir der junge Stephanie ein Buch zu schreiben gegeben. Es ist ganz gut. Das Sujet ist türkisch und heißt Belmont und Konstanze oder die Verführung aus dem Serail. Die Sinfonie, den Chor im I. Akt und den Schlußchor werde ich mit türkischer Musik machen. Mich freut es so, das Buch zu schreiben, daß schon die 1. Arie für die Cavalieri und die vom Adamberger und das Terzett, das den I. Akt schließt, fertig sind. Die Zeit ist kurz. Das ist wahr. Denn im halben September soll es schon aufgeführt werden. Allein die Umstände, die zur Zeit, da es aufgeführt wird, dabei verknüpft sind, und überhaupt alle andern Absichten erheitern meinen Geist dergestalt, daß ich mit der größten Begierde zu meinem Schreibtisch eile und mit der größten Freude dabei sitzen bleibe."

Der hier genannte junge Stephanie war der Operninspektor Gottlieb Stephan, mit dem Wolfgang Mozart in freundschaftliche Beziehungen gekommen war.[1] Das Libretto, um das es sich hier handelt, war der Text zu der „Entführung aus dem Serail", Mozarts erster wirklich erfolgreicher Oper.

Der Stephaniesche Text war keine Originalarbeit, sondern nur eine Umarbeitung des Operntextes „Belmont und Konstanze oder die Verführung aus dem Serail" von Christoph Friedrich Bretzner,[2] eines im Geschmacke seiner Zeit arbeitenden Lustspiel- und Operntextfabrikanten. Daß auch dieser Skribent nicht der Erfinder der Hergänge, Gestalten und Motive des 1781 im Druck erschienenen Büchleins war, liegt auf der Hand. Woher er aber geschöpft hat, ist bisher noch nicht festgestellt. Türkenkomödien, Türkenopern und Türkenromane gab es bereits um 1600.

[1] Geboren 1741 in Breslau, erst Soldat, dann Theatermann, gestorben 1800 in Wien. –
[2] Geboren 1748 in Leipzig, gestorben als Kaufmann ebenda 1807.

Man hat insbesondere auf zwei Opern hingewiesen, auf The Captive, eine 1769 in London gespielte komische Oper, und auf die Finta Schiava,[1] die 1744 in Venedig auf die Bühne gekommen ist. Aber eine ähnliche Verwandtschaft, wie sie Mozarts „Entführung" mit diesen beiden Opern hat, kann man auch mit einem Dutzend andrer sogenannter Türkenopern nachweisen. Das unmittelbare Vorbild Bretzners ist noch nicht gefunden. Wahrscheinlich lag es ihm zeitlich viel näher denn die beiden genannten Texte.

Über die äußere Entstehungsgeschichte der „Entführung" unterrichtet uns der Briefwechsel zwischen Wolfgang und Leopold Mozart stellenweise ziemlich ausführlich. Das Erlebnis, das den Kern von Mozarts Musik zu dieser Oper bildet, ist Wolfgangs Heiratsgeschichte. Die „Entführung" ist sein erstes dramatisches Werk, in dem er selbst lebt.[2]

Die Ouvertüre geleitet sofort in die volle Zauberstimmung des Morgenlandes, so wie sich dies der sentimentale Abendländer seit den Kreuzzügen erträumt. Alles ist leicht, lose, bunt, sonnig, behaglich, versonnen und phantastisch. Eine Märchenwelt umschmeichelt uns mit fremdartigen Klängen und Klangfarben. Zuweilen klingt Türkenmusik an unser Ohr. Dann aber hören wir die zarten und zärtlichen Rufe zeitloser menschlicher Sehnsucht. Richard Wagner sagt von dieser Ouvertüre, es sei unmöglich, sie zu vernehmen, ohne sofort mit größter Bestimmtheit auf den Charakter des nachfolgenden Dramas schließen zu müssen.[3]

Kaum ist diese Vision vorübergerauscht, so beginnt auch schon Belmontes Kavatine (Nr. 1):

Hier soll ich dich denn sehen,
Konstanze, dich, mein Glück!

Belmonte steht auf der Terrasse vor Pascha Selims Schloß, am Meeresstrande, unter Palmen und Sykomoren. Konstanze, seine Braut, ist samt ihrer Zofe Blonde von Seeräubern geraubt und an Selim verkauft worden. Belmonte hat dies ausgekundschaftet und ist eben angekommen, um die Geliebte zu entführen. Zunächst weiß er aber noch nichts über die Verhältnisse des Ortes. Feinsinnig

[1] Unter dem irreführenden Titel „Quellenstudien zu Mozarts Entführung aus dem Serail" hat Walter Preibisch eine Dissertation (Halle) veröffentlicht, die zwar ein Dutzend Titel und Inhaltsangaben von Türkenopern bringt, indessen zur Quellenforschung nichts Wesentliches beiträgt. — [2] Die folgende Plauderei über die Entführung folgt mehrfach der Auffassung und den Äußerungen Ulibischeffs. — [3] Gesammelte Schriften I, 244.

ist seine Kavatine mit dem Andante der Ouvertüre verbunden. Jene leisen Märchenklänge durchzittern das bange Verlangen des Liebenden. Trefflich hat man hierzu bemerkt, die Wiederkehr des Mittelsatzes der Ouvertüre in der Kavatine, dort in Moll, hier in Dur, wirke ähnlich wie eine Landschaft, die erst im silbernen Mondenlichte und dann im Morgenrote des jungen Tages daläge.

Osmin erscheint, der Haremswächter, ein mißtrauischer, grober, alter Gesell, der aber im Grunde gar nicht das blutgierige Raubtier ist, das er in seiner polternden rauhen Art vortäuscht. Wirkliche teuflische Boshaftigkeit wäre in einer harmlosen komischen Oper auch gar nicht am Platze. Die Ideale in Osmins Dasein sind: gut und reichlich essen, immer genügend ausschlafen und daneben etwas Nettes fürs Herze haben. Man hat ihm zu Unrecht nachgesagt, es sei sein Hauptvergnügen, hin und wieder als vereideter Henker seines Herrn armselige Schelme ins Jenseits befördern zu dürfen. Aber Selim Pascha ist viel zu gutmütig, als daß er je in seinem Leben einen Mitmenschen um sein Dasein gebracht hätte. Und so können wir überzeugt sein, auch Osmin ist kein Bösewicht. Dazu besitzt er einen trefflichen Humor, eine Art Landsknechtshumor, der einen allein schon überzeugt, daß Osmin nicht so schlimm ist, wie er sich die eifrigste Mühe gibt auszusehen.

Er hat eben ein Schläfchen gehalten. In den ersten Takten seines Liedes, im Trallalera, hören wir noch das Echo seines halbverschlafenen langgedehnten Gähnens. Er kommt in den Garten, um für das Blondchen, in das er – vorläufig zu seinem Leidwesen gänzlich erfolglos – verliebt ist, ein Körbchen Feigen zu pflücken. Dabei singt er nun ein Lied (Nr. 2):

Wer ein Liebchen hat gefunden,
Die es treu und redlich meint,
Lohn es ihr durch tausend Küsse,
Mach ihr all das Leben süße,
Sei ihr Tröster, sei ihr Freund.
Trallalera!

So ganz paßt der Text für einen Haremshüter nicht, aber das ist ja eine herkömmliche Schwäche der Oper überhaupt. In welcher Operndichtung wäre wirklich alles in logischer Ordnung? Osmin macht in dieser Arie, die ihn vorzüglich porträtiert, den Eindruck eines behaglich dahintappenden Brummbären. Ein klein wenig mehr türkischer Majordomus ist er im zweiten Verse:

Doch sie treu sich zu erhalten,
Schließ ers Liebchen sorglich ein;
Denn die losen Dinger haschen
Jeden Schmetterling und naschen
Gar zu gern von fremdem Wein.
Trallalera!

Belmonte hat die Absicht, sich durch Pedrillo, seinen ehemaligen Diener, der ebenfalls von Selim gekauft worden ist und von diesem als Gärtner verwendet wird, über die Möglichkeit einer Entführung der drei Gefangenen zu unterrichten. Als er aber Osmin sieht, versucht er ins Gespräch mit diesem zu kommen und ihn auszuhorchen. Der ist sehr wenig erfreut, daß man ihn in seinem gemütlichen Stimmungsidyll stört.

Das nun folgende Duett endet in einem Wortwechsel. Sowohl in dramatischer wie in musikalischer Hinsicht ist diese Szene ungemein amüsant, ein kontrapunktisches Meisterstück, voll Natürlichkeit, Frische und Schelmerei. Allerdings verlangt es für die beiden Darsteller einen sehr hohen Tenor und einen Baß, wie er selten zu finden ist. Obendrein müssen beide gute Schauspieler sein. In der Uraufführung sang die Rolle des Belmonte Valentin Adamberger, ein in ganz Europa berühmter Tenorist. Die des Osmin war für Ludwig Fischer geschrieben, das heißt für einen Sänger, der Bassist, Baritonist und Tenor zugleich war und der vom tiefen D bis zum eingestrichenen A, also zwei Oktaven und eine Quinte, mit Bruststimme sang. Sein volltönendes Organ stand im besten Verhältnisse zu diesem Stimmumfang.

Nachdem Osmin den Belmonte verjagt hat, tritt Pedrillo auf. Auch er wird Empfänger Osminscher Grobheiten.

„Erdrosseln möcht ich dich!" brummt Osmin.

„Warum?" fragt der naive Pedrillo.

„Warum? Weil ich dich nicht leiden kann!"

Es folgt abermals eine Arie (Nr. 3) Osmins:

Solche hergelaufne Laffen,
Die nur nach den Weibern gaffen,
Mag ich bei dem Teufel nicht . . . usw.

mit den drolligen Schlußversen:

Erſt geköpft, dann gehangen,
Dann geſpießt auf heißen Stangen,
Dann verbrannt, dann gebunden,
Und getaucht – zuletzt geſchunden.

Zu dieſer berühmten F-Dur-Arie des Osmin hat ſich Mozart in ſeinem Briefe an den Vater vom 26. September 1781 ſelbſt geäußert: „Dieſe Arie habe ich dem Stephanie ganz angegeben, und die Hauptſache der Muſik dazu war ſchon ganz fertig, ehe Stephanie ein Wort davon wußte. Sie haben nur den Anfang davon und das Ende, das von guter Wirkung ſein muß. Der Zorn des Osmin wird ins Komiſche gebracht, weil die türkiſche Muſik dabei angebracht iſt. In der Ausführung der Arie habe ich ſeine ſchönen tiefen Töne ſchimmern laſſen. Das

Drum beim Barte des Propheten

iſt zwar im nämlichen Tempo, aber mit geſchwinden Noten. Und da ſein Zorn immer wächſt, ſo muß – da man glaubt, die Arie ſei ſchon zu Ende – das Allegro assai ganz in einem andern Zeitmaße und andern Tone eben den beſten Effekt machen, denn ein Menſch, der ſich in einem ſo heftigen Zorne befindet, überſchreitet ja alle Ordnung, Maß und Ziel, er kennt ſich nicht [mehr] – und ſo muß ſich auch die Muſik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenſchaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt ſein müſſen, und die Muſik, auch in der ſchaudervollſten Lage, das Ohr niemals beleidigen, ſondern doch dabei vergnügen, folglich allezeit Muſik bleiben muß, ſo habe ich keinen fremden Ton zum F [zum Ton der Arie], ſondern einen befreundeten, aber nicht den nächſten, D-Moll, ſondern den weitern, A-Moll, dazu gewählt.“

Mozart hatte alſo das Gefühl, hier beſonders dramatiſch ſein zu müſſen. Seine Zeitgenoſſen fanden denn auch die ungewöhnlichſten Dinge heraus: kühne Regelloſigkeit. Noch Ulibiſcheff hörte „Vierundzwanzigpfünder, um Pedrillo zu zerſchmettern“, und Otto Jahn „Keulenſchläge auf das Haupt des armen Pedrillo“, „Wolluſt und Grauſamkeit“, „unſägliche Brutalität“ und wer weiß was alles. Den modernen Menſchen hingegen dünkt die Inſtrumentation zu Osmins Schilderung allzu einfach, um hier wirklich an ein Scheuſal in Menſchengeſtalt glauben zu ſollen, wie die älteren Erklärer von Osmins Charakter einmütig annehmen. Die Oboen herrſchen vor; dazu Fagotte und Hörner. Wie individuell Jahns Opernanalyſen ſind, ſieht man ſo recht an dieſer

Stelle, wo er sagt (I, 677): „Hier tut die türkische Musik ganz andre Dienste, als bloß Lokal und Kostüm zu charakterisieren. Das Schrillen der Pickelflöte, die Schläge von Trommel und Becken, das Klingeln des Triangels erhöhen den Ausdruck des Fanatismus nicht allein. Sie geben ihm ein ganz anderes Kolorit. Das Betäubende dieser Instrumente, die Atemlosigkeit der Bewegung, die Monotonie des Rhythmus machen den Eindruck, daß man schwindelig werden müßte, wenn das noch eine Weile so fortginge."

Wir wenden unsere Aufmerksamkeit mehr den gemächlichen als den lauten Äußerungen Osmins zu und haben daran unsere Freude. Dieser Bramarbas zeigt zu viel Gemüt, als daß wir sein selbstgefälliges Poltern ernst nähmen. Daß er ein schlauer Patron, des sind wir sicher. Er wiederholt es uns in dem Satze:

Ich hab auch Verstand . . .

ein halbes Dutzendmal, und später, im dritten Akt, betätigt er ja seinen Polizeispürsinn mit dem besten Erfolge. Aber es gibt doch Stellen, wo der brave deutsche Michel deutlich aus dem Türkengewand herausschaut. Bereits bei den Worten des Duetts zuvor:

Sonderlich beim Mondenscheine . . .

verrät Mozarts musikalische Charakteristik des Osmin, in süßen Flötentönen, eine heimliche Romantik, die uns mehr sagt als das grimmigste:

Drum beim Barte des Propheten.

Nachdem Osmin in den Palast gegangen ist, bleibt Pedrillo einen Augenblick allein. Aber schon kehrt Belmonte zurück.

„Sag, guter Pedrillo! Lebt meine Konstanze noch?"

Pedrillo erzählt ihm die Schicksale aller drei. Noch sei Konstanze nicht des Paschas Geliebte, aber Selim sei vernarrt in sie.

„Ists möglich? Liebt sie mich noch?"

„Wie könnt Ihr daran zweifeln?" meint der treue Diener.

„Ich habe alles zur Flucht vorbereitet," erklärt der ungeduldige Belmonte. „In einiger Entfernung vom Hafen wartet ein Schiff, das uns auf den ersten Wink aufnimmt und . . ."

„Sachte! Sachte! Erst müssen wir die Mädels haben!"

Pedrillo macht Belmonte den Vorschlag, er wolle ihn als einen geschickten Baumeister vorstellen, um ihn ins Schloß einzuschmuggeln. Bauen und Gärtnerei

wären Selims Steckenpferde. Der Pascha und Konstanze seien auf einer Kahnfahrt und jede Minute zu erwarten.

Im Vorgefühl des nahen Wiedersehens singt Belmonte eine uns fast allzu sentimentale Arie (Nr. 4):

O wie ängstlich, o wie feurig
Klopft mein liebevolles Herz!

Mozarts Liebe zu seiner eigenen Konstanze klingt und klagt hier mit all ihrer Sehnsucht. „Dies ist die Favoritarie," schreibt er am 26. September 1781 seinem Vater. „O wie ängstlich, o wie feurig! Wissen Sie, wie es ausgedrückt ist? Auch ist das klopfende Herz schon angezeigt: die Violine in Oktaven. Man sieht das Zittern und Wanken. Man sieht, wie sich die schwellende Brust hebt, was durch ein Crescendo exprimiert ist. Man hört das Lispeln und Seufzen, durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flöte mit im Unisono ausgedrückt."

Es liegt viel Naivität sowohl in dieser Art des Schaffens wie in der Äußerung darüber. Die Tonmalerei ist nebensächlich; gerade deshalb erkennt man so recht, welch unbewußt großer Künstler Mozart war. Bewußt ist er sich nur dessen, was kleinen Geistern (man denke an Leopold Mozarts Musik) als eine Hauptsache erscheint. Über dem hier bewußt in die Töne Gelegten lebt und webt die weiteste Welt der Sehnsucht, die aus Mozarts übervoller Brust von selbst in sein Werk strömte, strömen mußte, jene große heilige Sehnsucht, die, wiederum unbewußt, unendlich Höherem galt denn bloß einem unbedeutenden irdischen Weibe. Wie alle Phantasten schaute er in einem ihm vom Zufalle geschenkten Symbol das Unerreichbare aller überirdischen Sehnsucht. Mozart glaubte an diese Verkörperung. Er glaubte, lebte und litt, kämpfte, verdarb und starb dafür, so weit er körperlich und sterblich war. Wie sich Himmel und Erde in einem stillen Weiher spiegeln, so spiegelt sich die ganze Welt in den träumenden Seelen der echten Künstler um so klarer, je stiller sie empfangen. Sie bilden diese Träume nach und wissen kaum, was sie tun. Mozart ist einer der allernaivsten Schöpfer, ein unwissendes Kind, nicht nur im Leben, auch im Besten, was er künstlerisch gegeben hat. Seine schlummernde, nie voll erwachte, kindlich gebliebene Intelligenz hat neben seiner nie rastenden, von selbst schaffenden starken Phantasie einen unsagbar geringen Anteil an seinem musikalischen Werke. Man darf vielleicht sagen, zur Stunde, da er wissend geworden wäre, hätte seine Künstlerschaft ihre höchsten Reize

verloren und zugleich die Intensität seiner geheimnisvollen Seelenkraft. Aber ein langes Leben, das einzig und allein einen gewissen Ausgleich in dem abnormen Verhältnis zwischen seiner künstlerischen Überentwicklung und seiner menschlichen, intellektuellen Zurückgebliebenheit hätte herbeiführen können, war Mozart von der klugen Vorsehung nicht bestimmt. – Aber zurück zur Entführung!

Jetzt wird des Paschas Gondel sichtbar. Seine Beamten, Weiber und Sklaven kommen aus dem Palast und beeilen sich, ihn an der Landungsstelle zu empfangen. Belmonte und Pedrillo verstecken sich.

Selim und Konstanze betreten das Land. Die den Herrn und Gebieter Begrüßenden bilden Chöre, Janitscharenchöre, wie Mozart sie in der Partitur bezeichnet hat. Musikalisch sind sie kaum bedeutend. Dann zieht sich alles rasch wieder zurück.

Selim, die Edelmut in Person, erklärt Konstanzen, in die er in der abendländischsten Weise verliebt ist, im Gespräche: „Dir selbst will ich dein Herz zu danken haben! Dir selbst!" Und dann fragt er sie nach dem Grunde ihrer Traurigkeit und ihrer Tränen.

Konstanze antwortet mit einer B-Dur-Arie (Nr. 6):

Ach, ich liebte, war so glücklich,
Kannte nicht den Schmerz,
Schwur ihm Treue, dem Geliebten,
Gab dahin mein ganzes Herz . . .

Ein letztes Mal gewährt Selim ihr Aufschub.

Mit dem Rufe „Belmonte! Belmonte!" geht Konstanze langsam ab.

Diese Arie ist der Signora Cavalieri zuliebe eine echt italienische Bravourarie, eine unerträgliche Stilwidrigkeit, die sich Mozart, wenn ihm die Entwicklung einer deutschen Opernart wirklich Herzenssache war, und als gegen sich strenger Künstler, unbedingt nicht hätte gestatten dürfen. Eine ebensolche ist Konstanzens Arie (Nr. 11) im zweiten Akte.

Im darauffolgenden Auftritte wird Belmonte dem Pascha durch Pedrillo vorgestellt. Er habe in Italien mit vielem Fleiße gelernt und sei gekommen, dem reichen Würdenträger sein Können zur Verfügung zu stellen.

Selim: „Hm! Du gefällst mir. Ich will sehen, was du kannst. Morgen werde ich dich wieder rufen lassen." (Zu Pedrillo:) „Sorge für ihn!"

Damit geht er in seinen Palast.

Während Belmonte von der wiedergesehenen Geliebten schwärmt, erscheint Osmin zum zweiten Male. Seiner brummigen Natur getreu, gerät er mit Pedrillo wiederum in Wortwechsel. Des Fremdlings Bleiben erregt sein Mißtrauen. Aber er muß sich fügen, da er dem Willen des Paschas nicht entgegenhandeln darf. Er nimmt sich jedoch vor, dem Eindringling höllisch auf die Finger zu sehen.

Mit einem Terzett (Nr. 7) schließt der erste Aufzug. Auch hierüber äußert sich Mozarts Brief vom 26. September 1781: „Nun das Terzett, nämlich der Schluß vom ersten Akt. Pedrillo hat seinen Herrn für einen Baumeister ausgegeben, damit er Gelegenheit habe, mit seiner Konstanze im Garten zusammenzukommen. Der Pascha hat ihn in seine Dienste genommen. Osmin, der Aufseher – der davon nichts weiß – ist als grober Flegel und Erzfeind vor allen Fremden impertinent und will sie nicht in den Garten lassen. Das erste, was ich angezeigt, ist sehr kurz, und weil der Text dazu Anlaß gegeben, so habe ich es so ziemlich gut dreistimmig geschrieben. Dann fängt aber gleich major pianissimo an, das sehr geschwind gehen muß. Der Schluß wird recht viel Lärm machen, und das ist ja alles, was zu einem Aktschlusse gehört. Je mehr Lärm, je besser – je kürzer, je besser – damit die Leute zum Klatschen nicht kalt werden."

So lebendig diese komische Szene ist, so entbehrt sie doch der individuellen musikalischen Charakteristik der drei Streitenden. Nur Osmins Baßpartie hebt sich merklich ab. Es ist dies offenbar in Rücksicht auf den ausgezeichneten Sänger Fischer geschehen, nicht lediglich aus dramatischen Gründen.

Im zweiten Aufzuge sehen wir zunächst Blonde und Osmin. Sie sagt ihm wieder einmal ihre Meinung. Die lebhafte Aussprache beider führt erst zu einer Arie Blondens (Nr. 8), dann zu einem Duett (Nr. 9). Blonde ist ein resolutes, munteres Frauenzimmer, das weder zimperlich noch sentimental ist, und so dünkt einen der musikalische Unterschied der beiden Charaktere im Duett fast allzu groß: neckisches Vogelgezwitscher neben dem Brummen eines sich duckenden Tanzbären – mehr drastisch denn komisch.

Schließlich wird Osmin von Blonde verscheucht. Konstanze erscheint, trüb gestimmt und versonnen. Es entwickelt sich ein kurzes Gespräch zwischen ihr und ihrer Zofe. In Konstanzens elegischer G-Moll-Arie (Nr. 10):

Traurigkeit ward mir zum Lose . . .

erhebt sich ihr Charakter ein klein wenig ins Heroische. Fast will uns Paminas

Göttlichkeit in den Sinn kommen. Das ist echt mozartisch: wo er liebt, wandelt er allzugern Irdisches in Himmlisches.

Darauf stellt sich Selim abermals ein.

Er sagt: „Nun, Konstanze, denkst du meinem Begehren nach? Der Tag ist bald verstrichen. Morgen mußt du mich lieben oder . . ."

Konstanze ruft ihm ein „Nie!" entgegen.

Selim droht ihr mit Marter und Qual. An diese Worte knüpft sich ihre C-Dur-Arie (Nr. 11) an:

Martern aller Art . . .

Es ist eine Bravour-Arie, etwas Groteskes in einem deutschen Singspiel.

Nachdem beide abgegangen sind, berichtet Pedrillo seinem Blondchen Belmontes Ankunft und Absicht. Sobald es ganz dunkel ist, soll die gemeinsame Flucht stattfinden. Pedrillo händigt der Zofe ein Fläschchen mit einem Schlaftrunk für Osmin ein.

Allein auf der Szene, singt Blonde eine reich instrumentierte Soubretten-Arie (Nr. 12):

Welche Wonne, welche Lust
Herrscht nunmehr in meiner Brust . . .

Sie springt davon, um ihre Herrin zu benachrichtigen, und wiederum erscheint Pedrillo, um ebenfalls eine Arie (Nr. 13), in D-Dur, zu singen:

Frisch zum Kampfe . . .

Hier singt kein Held ein Lied vor der Schlacht, sondern ein Vetter Leporellos versucht sich Mut einzureden:

Nein, ach nein! Es sei gewagt!
Nur ein feiger Tropf verzagt . . .

Sobald man den zagenden Unterton heraushört, kommt einem die Stimmung durchaus nicht „zu glänzend und kräftig, zu soldatenhaft" vor, wie ältere Erklärer annehmen.

Osmin gesellt sich zu Pedrillo, der sichs unter einem Feigenbaum gemütlich gemacht hat. Es entspinnt sich das „Sauf-Duett", wie es Mozart zu nennen pflegte (Nr. 14). Osmin macht sich gegen das Verbot des Korans an die ihm dargebotene Weinbouteille. Die Szene, gut gespielt und gut gesungen, muß den ärgsten Misanthropen aufhellen, meint Ulibischeff. Hier, in der Verherrlichung des Weines, finden wir ein Stück von Mozarts wundervoller Lebensfreude.

Die Sonne sinkt. Es beginnt zu dunkeln. Osmin ist eingeschlummert, und Pedrillo trägt ihn weg. Wie verabredet, stellen sich Belmonte, Konstanze und Blonde auf der Terrasse ein. An eine Arie Belmontes (Nr. 15) schließt sich nun das Hauptstück der Oper, das Quartett (Nr. 16).

Belmonte und Konstanze haben zum ersten Male seit ihrer gewaltsamen Trennung durch die Räuber Gelegenheit, sich zu sprechen. Gleichzeitig plaudern Pedrillo und Blonde voller Vorfreude auf ihre baldige Befreiung miteinander. Die beiden Paare wandeln im Garten umher, um sich hin und wieder szenisch und musikalisch zu gruppieren.

Zunächst herrscht die heitere verliebte Freude des Wiedersehens. Alle freuen sich der nahen Flucht. Pedrillo und Blondchen seufzen voll Erwartung:

Wär der Augenblick schon da!

Dieses Zwiegespräch ist in A-Dur. Das Orchester nimmt die Phrase in D-Dur auf, gleichsam in kräftiger Bejahung, und wirft ihnen das Motiv zurück.

Nunmehr bekommt die Stimmung eine andre Färbung. Der erste Freudenrausch ist verweht. Man ist in der Türkei; ja, die beiden hübschen Mädchen haben seit etlichen Tagen ihr Domizil in einem Harem. Das ist eine gefährliche Sache! Kein Wunder, daß Belmonte wie Pedrillo gewisse Bedenken bekommen, sobald sie dieses peinlichen Umstands gedenken.

Belmonte singt:

Doch ach, bei aller Lust
Empfindet meine Brust
Noch manch geheime Sorge . . .

Konstanze bittet ihn, sich näher zu erklären.

Nach einigem Zagen und Seufzen rückt Belmonte mit der Sprache heraus. Ob sie des Paschas Geliebte geworden? Ähnlich, natürlich derber und brav aufs Ziel los, bekennt Pedrillo die nämlichen Zweifel an Blondchens Treue. Die Verschiedenheit der gleichen Frage läßt sich Mozart nicht entgehen. Er kontrastiert seine Melodien.

Konstanze beginnt zu weinen; Blondchen aber verabreicht dem Zweifler eine herzhafte Maulschelle. Beide Liebhaber sind ob der Wirkung ihrer Gewissensfragen gerührt, überzeugt und wieder glücklich. Genau so sicher sind wir, daß Constantia ihrem Namen alle Ehre gemacht hat. Und wenn das katenlustige flinke Blondchen auch eine Schwester Susannens und Zerlinens sein mag, so ist sie ihrem braven

Pedrillo doch bisher treu geblieben. Allerdings war es wohl die höchste Zeit, daß ihre Gefangenschaft beendet wird. Vermutlich hätte sie sonst mit ihrem verliebten Kerkermeister sehr bald einen Nützlichkeitspakt geschlossen.

Nach diesen heiklen Dingen, die ein ruheloser Wechsel der Tonarten begleitet, kündet der Eintritt von A-Dur die innigste Wiederversöhnung an. Der kurze Ensemblesatz, der Träger dieses Übergangs, ist viel gerühmt worden. Das Andantino „hätte der liebe Gott nicht anders machen können" – heißt es in der Mozart-Bibel.

Dieses Quartett eröffnet die Reihe der meisterlichen Mozartischen Ensemblestücke, die sowohl die Handlung vorwärts bringen und die inneren Physiognomien der einzelnen Personen durchleuchten, als auch, unter Zuhilfenahme von dichterischen, malerischen, plastischen Mitteln, eine durch und durch musikdramatische Szene schaffen. Sehr fein bemerkt Ulibischeff, derartige Situationen seien Beweise, wie sehr überlegen die Oper dem gesprochenen Drama sein könne. „Gibt es in der Komödie etwas Unnatürlicheres als eine derartige gedoppelte Handlung, die in einem auf vier Personen genau verteilten Dialoge gleichförmig nebeneinander fortschreiten soll: zwei Liebespaare, Herrschaft und Dienstboten, die sich jedes unter sich erst streiten und dann versöhnen und sichtlich die Pausen zählen, um ihre Antworten a tempo zu geben? Je mehr der Autor Witz in solche Szenen zu bringen sich bemüht, um so mehr ist es dem sensiblen Zuschauer contre cœur. Unser Quartett ist so eine Situation, und doch wirkt sie nicht im leisesten widerwärtig und unerträglich. Warum? Weil sich Mozart vor allem davor gehütet hat, in den Dialog eine die Illusion störende Symmetrie zu bringen. Einem Dichter fehlt hier das Mittel der doppelten Sprache. Bei Mozart führt das aristokratische Paar seine Unterredung in einer höheren Welt, während das plebejische Paar seinen Handel nach seiner Art abmacht. Die äußeren wie die inneren Gebärden beider Paare haben nichts miteinander gemein. In der Musik können beide zugleich sprechen, jedes auf seine Art, wie dies in der Wirklichkeit der Fall wäre."

Wir kommen zum dritten Aufzuge, dem kürzesten, in seinen Gesängen köstlichsten von allen dreien.

Zuerst singt Belmonte (Nr. 17):

Ich baue ganz auf deine Stärke,
Vertrau, o Liebe, deiner Macht.
Denn ach, was wurden nicht für Werke

Schon oft durch dich zustand gebracht.
Was aller Welt unmöglich deucht,
Wird durch die Liebe doch erreicht!

Dies ist die glänzendste Arie in Belmontes Rolle. Es ist Mitternacht geworden. In einer Stunde wird der Liebende mit der geretteten Geliebten auf seinem Schiffe der Heimat zueilen und der Glücklichste aller Sterblichen sein. Das Hangen und Bangen der Hoffnung ist fester Zuversicht und voreiliger Freude gewichen. Die Flöten, Klarinetten und Fagotte führen in Es-Dur das triumphierende Thema aus; es schreitet marschmäßig vorwärts, wobei der Rhythmus regelmäßig in Viertelnoten durch die Violinen gegeben wird. Glückseligkeit quillt aus allen Sätzen. Nirgends Dissonanzen; keine Moll-Akkorde; keine deklamatorischen Effekte. Nichts als fließende, überströmende Melodie. Neben Octavios Arie „Il mio tesoro intanto" im Don Juan (Nr. 22) gilt diese Arie Belmontes für eine glänzende Perle unter den Tenorarien.

Es ist spät, und noch immer erscheinen die beiden zu Entführenden nicht. Um sich bemerkbar zu machen, greift Pedrillo nach seiner Gitarre und singt eine Romanze (Nr. 18):

Im Mohrenland gefangen war
Ein Mädel hübsch und fein –
Sah rot und weiß – war schwarz von Haar –
Seufzt Tag und Nacht und weinte gar –
Wollt gern erlöset sein . . .

Diese Romanze, ein imitiert fremdländisches, maurisches Volkslied, ist ein originelles Kleinod. In phantastische Erinnerungen mischt sich die Bange des nächtlichen Harrens vor einer kühnen Tat. Wie die Dinge um den Sänger herum im Dunkel verschwimmen, so verfluten die Akkorde des Liedes in der geheimnisvollen Stille.

Jetzt kommen die Erwarteten. Aber gleich darauf auch Osmin und seine Helfershelfer mit Fackeln und Waffen und – die Flucht ist vereitelt! Die vier werden ergriffen und in den Palast geschleppt. Osmin bleibt allein im Freien und singt befriedigt seine berühmte Arie (Nr. 19):

Ha! Wie will ich triumphieren!

Auch dies ist ein Mozartisches Meisterstück. Osmin braucht nur zu winken, so werden die Wiederergriffenen gepackt und an den Galgen gehängt. Die orien-

talische Justiz fackelt nicht lange. Der Haremswächter schwelgt im Vorgenusse seiner Henkerfreuden. Selbst seine Verliebtheit in das Blondchen scheint dahin zu sein. Hämisch singt er:

Ha! Wie will ich triumphieren,
Wenn sie euch zum Richtplatz führen . . .

Wirkliche Mordgier hat ihn berauscht. Alle Episoden dieser Arie schließen beharrlich mit dem Thema:

Ha! Wie will ich triumphieren!

Es kehrt immer wieder, stets in Begleitung des flauto piccolo, das es in der dreigestrichenen Oktave bläst. Osmin ist ganz eins mit diesem Thema. In der Wollust seines Herzens überläßt er sich den mutwilligsten Einfällen. Sprünge in Oktaven; Rouladen. Er schlägt seine tiefsten Töne an, und die Allgewalt seines tiefsten D beherrscht acht Takte hindurch das Spiel des Orchesters. Seine Landsknechtsnatur fühlt sich unendlich wohl und zufrieden.

Ha! Wie will ich triumphieren!

ruft er nochmals, und das Thema dient nun dem Schlußsatze. Der Akt der Erdrosselung kommt im Echo grotesker Tonmalerei zum schier endlosen Ausdrucke.

Die Szene verwandelt sich. Wir sind nun im Innern des Palastes. Selim ist durch den Lärm wach geworden und beordert einen Diener, nach der Ursache zu forschen. Da tritt Osmin ein und meldet:

„Die niederträchtigen Christensklaven entführen uns die Weiber! Der berühmte Baumeister . . . deine schöne Konstanze!"

Selim: „Konstanze . . .? Setzt ihnen nach!"

Osmin: „Dafür ist schon gesorgt! Sieh! Da bringt man sie!"

Belmonte und Konstanze werden in die Halle geführt.

Alles Bitten nützt nichts. Der Pascha befiehlt, die beiden Flüchtlinge sofort zu foltern und zu töten. Die Unglückseligen machen sich zum Sterben bereit.

Es folgt ein rührseliges Abschiedsduett (Nr. 20), dessen musikalische Grundstimmung die unbeholfenen Worte des Textes fassen:

Mit der (dem) Geliebten sterben,
Ist seliges Entzücken!
Mit wonnevollen Blicken
Verläßt man da die Welt.

Sodann werden auch Pedrillo und Blonde hereingeschleppt – und, umgeben von seinen Beamten, Frauen und Dienern, begnadigt der edelmütige Selim zu Osmins Ärger die vier Frevler. Mit der Motivierung dieses Umschwungs der Situation ist es schwach bestellt. Indessen waren die Türkenopern des XVIII. Jahrhunderts eine ganz besondre Pflegestätte der Großmut.

Mit einem sogenannten Vaudeville (Nr. 21), einem singspielmäßigen Rundgesang, endet die Oper.

Man hört und liest häufig, Mozarts Entführung sei die erste deutsche Oper. Das ist sie nur in gewissem Sinne. Auf keinen Fall steckt in ihr eine zielbewußte Weiterentwicklung des deutschen Singspiels. Ebensogut, ja viel eher, könnte man behaupten, Mozart habe hier versucht, die italienische komische Oper zu germanisieren. Keins von beiden wäre historisch wahr. Mozart hatte eine Oper im Sinne und nichts weiter. In der Form ist die Entführung ein Stilgemenge von italienischen, deutschen und französischen Operettenelementen. Innerlich freilich – und das ist schließlich auch dem musikgeschichtlichen Betrachter wesentlich – ist sie, als ein echtes Kind der unbewußten Kunst des Meisters, urdeutsch, ungeachtet des morgenländischen Schauplatzes, des fremdländischen Kostüms und der angeblichen Haremsluft. In allen Gestalten der Entführung herrscht die deutsche Gefühlswelt. Dramatisch zwecklos, offenbar um den dünnen dritten Akt zu füllen, entpuppt sich der edelmütige Selim zu guter Letzt als ein zum Islam übergetretener Abendländer. Die einzige Entschuldigung, an die aber der Textdichter gewiß nicht gedacht hat, wäre die: durch das Renegatentum des türkischen Großwürdenträgers seine auch sich vordem schon verratende untürkische Gefühlsseligkeit psychologisch begründen zu wollen.

Ja, selbst der bärbeißige Osmin ist durch und durch deutsch, nicht bloß durch seinen drastischen Humor. Niemand würde sich wundern, wenn sich der Textdichter die weitere Inkonsequenz geleistet hätte, auch Osmin das Geständnis machen zu lassen, er sei ein Pseudo-Türke und in seiner Jugend – etwa Husarenwachtmeister in Budapest gewesen.

Insofern ist die Entführung eine deutsche Oper. Aber selbst in Kleinigkeiten beweist es sich, daß Mozart weit davon entfernt war, echtdeutsche Gestalten auch als solche hinzustellen. Warum den törichten Namen Belmonte? Und welchen Zweck hatte es, die Zofe seiner Heldin zu einer Engländerin zu machen?[1]

[1] Reclamsches Textbuch (Universalbibliothek Nr. 2667) S. 30.

Das Textbuch ist keine dramatische Leistung. Und Text und Musik zusammen leiden an mehreren beträchtlichen Mängeln, die zuerst Heinrich Bulthaupt in seiner „Dramaturgie der Oper" (1887) überzeugend aufgedeckt hat. Der Text ist nicht genügend durchgearbeitet. Die Entführungsszene (der Schwerpunkt der gesamten Handlung!) sowohl wie die Begnadigungsszene werden im Dialoge erledigt. In beiden Fällen war der Musik die beste Gelegenheit zu dramatischen Ensembles geboten. Der Dichter wie der Komponist haben dies im ersteren Fall wohl erkannt, indessen nicht die künstlerische Energie gehabt, ihre richtige Empfindung zur Tat werden zu lassen. Die Oper schließt mit einem recht schwächlichen Rundgesang. Mozart war ein ahnungsvoller Gefühlsmensch, aber nicht immer im rechten Momente zielbewußter und tatkräftiger Dramatiker. Das Textbuch mußte unbedingt anders gefügt werden. Solange derartige Mängel zu tilgen waren, litt die Dichtung und damit das Ganze an groben Baufehlern. Und noch ein drittes. Der Pascha Selim singt nicht. Es fehlt – abgesehen von andern Stellen – jedwede musikalische Antwort auf Konstanzens große Arie Nr. 11. Dies war eine unkünstlerische Konzession auf das zunächst zu Gebote stehende Personal. Gewiß, aber ein Mann wie Mozart durfte die Oper – abgesehen von der Uraufführung – nimmermehr so lassen. In der endgültigen Fassung hätte Selim singen und hätten die Koloraturen für die Cavalieri auf immerdar verschwinden müssen, weil sie die Einheit der Oper vernichten.

In die Mozartbiographien hat sich allmählich die Legende eingeschlichen, Mozart habe auf die Gestaltung der von ihm komponierten Texte beträchtlich eingewirkt. Dokumentarische Belege für diese Behauptung finden sich bei Nissen nicht. Nach Wolfgangs Briefen von 1781 hat er allerdings zum Text der Entführung dem Librettisten gewisse Änderungsvorschläge gemacht, auch einmal eine belanglose, überdies unglückliche Wortänderung vorgenommen. Er selbst aber war unfähig, einen Text mit eigener Feder zu gestalten oder einen ihm vorliegenden dichterisch oder dramatisch zu heben. Alle seine Opern leiden an der mangelhaften Form ihrer Texte. Dies muß aus Wahrheitsrücksicht immer wieder betont werden. Es ist sinnlos, ihm Eigenschaften anzudichten, die er gar nicht besessen hat. Wir wollen den wahren Mozart schauen, nicht ein imaginäres Götzenbild. Mozart war der Typ eines unliterarischen Musikers. Er hatte weder von der Verskunst noch von den dramatischen Grundgesetzen eine Ahnung. Schon die Wortarmut seiner Briefe, die rasche Wiederholung derselben Wörter und ähnliches beweist, daß Mozart keine literarische Begabung besaß. Er verhehlte sichs auch keineswegs,

denn 1777 schreibt er einmal: „Ich kann nicht poetisch schreiben. Ich bin kein Dichter. Ich kann die Redensarten nicht so künstlich einteilen, daß sie Schatten und Licht geben." Das nämliche beweisen die schlechten Verse, die wir von ihm haben, und vor allem das Fragment seines Versuches, den Don Juan ins Deutsche zu übertragen. Und so darf man sagen, daß Mozart seine Texte nahm, wie man sie ihm reichte, daß er kaum dann vage Änderungsvorschläge machte, wenn sie seinem musikalischen Vorhaben widersprachen, daß er im höchsten Falle hie und da ein ihm nicht behagendes Wort änderte, ohne aber dabei Änderungen des Sinnes herbeiführen zu wollen. Wenn uns heutzutage die Texte seiner vier noch lebenden Opern nicht genügen und nicht genügen können, so liegt ein Teil der Schuld an Mozarts Gleichgültigkeit und, wie gesagt, daran, daß er unliterarisch war. Diese ungeschminkte Wahrheit tut seinem Ruhm als Musiker von Gottesgnaden keinen Abbruch, wohl aber mitunter seiner wunderbaren Musik. Blinden Mozartschwärmern freilich ist auch der elendeste Text entweder völlige Nebensache oder lächerlicherweise sogar heilig und unantastbar. Der sensiblere, nicht nur eine einzige Kunst liebende Mozartfreund aber empfindet eine mehr oder minder leise Verstimmung, wenn er sich in die schlechten Texte von Mozarts Meisterwerken vertieft. Er hat einmal gesagt – wahrscheinlich ohne sich etwas Gründliches dabei zu denken: „Bei einer Oper muß die Poesie [d. h. das Textbuch] der Musik gehorsame Tochter sein." Gewiß, aber zu einer Tochter gehört auch ein Vater; und der Vater seiner Texte war Mozart nun einmal nicht.

Bei all diesen Mängeln, die im einzelnen betrachtet durchaus nicht gering sind, ist man über den wundervollen Eindruck des Ganzen erstaunt. Die textlich und dramatisch so wenig vollkommene Entführung ist in einer Musik kristallisiert worden, die in ihren wesentlichen Bestandteilen ein verklärtes Erlebnis war und somit ein wahrhaftiges Kunstwerk ist und bleibt. In der Geschichte der deutschen Kunst ist sie das musikalische Gegenstück zu Goethens Werther.

Im Belmonte lebt und fühlt der unverfälschte junge Wolfgang Mozart, der sentimental-verliebte Bräutigam vom Winter 1781/82. In Konstanze haben wir seine zu höherer himmlischer Existenz emporgehobene Geliebte, die kleine, unbedeutende, irdische Konstanze Weber, deren eigennützige, armselige Liebe im Ideal der standesamtlichen Legitimität gegipfelt hatte. Dem Osmin hat Mozart seinen vollen salzburgischen Landsknechtshumor geschenkt.

Lassen wir nochmals dem weltmännischen Russen Ulibischeff das Wort: „Überall in der Welt ist die Liebe im Grunde gleich. Überall stellt sie ein und demselben Ziele nach. Was ihr aber ein so vielfältiges Wesen und so unendlich verschiedene bunte Farben verleiht, je nach der Sprache, die sie spricht, je nach dem Orte, da sie wohnt, und was in ihrem Spiegelbilde, in der Kunst, voneinander so stark verschiedene Gestalten erscheinen läßt – das hat seine Ursache einzig und allein darin, daß der Weg zu dem ewig gleichen Ziele aller Liebenden eine große oder kleine Strecke durch das Land der Phantasie läuft. Bei keinem Volke der Erde erweckt die Liebe, das heißt das Glück der Erwartung, mehr poetische und romantische Gedanken als bei den Deutschen. Bei ihnen gefällt sich die Gefühlsseligkeit der Liebe darin, die irdische Welt zu verlassen und sich in die Sterne, in übersinnliche Weiten zu verlieren. Diese absonderlich deutsche Verliebtheit mißfällt den Ausländern an den dichterischen Werken der Deutschen. Sie erscheint ihnen übertrieben, unnatürlich und lächerlich. Musikalische Verklärungen der deutschen Liebe hingegen entzücken auch den Nichtdeutschen. Er empfindet besonders das ihm Unbegreifliche nicht mit. Nicht so stark wie in der Literatur. Belmonte in seiner ganzen Rolle und Konstanze im Duett sind deutsche Brautleute, d. h. Wesen mit übertriebener Schwärmerei, Überromantiker. Sie verkörpern die Liebe, wie sie Mozart damals auffaßte und erlebte. Aber wie alle, die einmal Werther waren und in der Ehe von ihrem Überschwang geheilt werden, so sollte es auch Mozart ergehen. Auch er sollte sich als Liebender wandeln. Sein Almaviva und sein Don Giovanni werden uns dessen überzeugen."

Man kann Mozart, wie schon bemerkt, bei der Entführung den Vorwurf machen, er habe allzuviel Rücksicht auf die Sänger der Uraufführung genommen. Aus seinen Zugeständnissen an die „geläufige Gurgel" der Signora Cavalieri ist zweifellos ein dauernder künstlerischer Nachteil erwachsen. Hinwiederum hat die Rolle des Osmin nichts so stark emporgehoben und bereichert als Mozarts emsige Rücksicht auf den Sänger Fischer. Des Meisters Können bedurfte von jeher eines besonderen Anlasses, wenn es galt, seine früheren Leistungen zu überflügeln. Fischers große Talente waren ein solcher Anlaß. Wären die Cavalieri (Konstanze), die Teyler (Blondchen) und der Tenor Dauer (Pedrillo) ähnliche originelle deutsche Sänger gewesen wie Fischer, so hätte Mozart in ihren Gestalten noch beträchtlich mehr geleistet.

Die Uraufführung fand in Wien im Burgtheater am 16. Juli 1782 statt. Ein zeitgenössischer Bericht lautet, die Oper sei voll Schönheiten und habe die

Erwartungen des Publikums übertroffen. Sie zeige neue hinreißende Ideen und habe den lautesten allgemeinen Beifall geerntet.[1]

Kaiser Josef II., auf dessen persönliches Urteil viel ankam, wenn Mozart in seinen deutschen Bestrebungen zur Weiterentwickelung gelangen sollte, äußerte sich gelegentlich: „Es war nichts Besonderes!" Zu Mozart selbst soll er gesagt haben: „Gewaltig viel Noten, lieber Mozart!"[2]

Am 7. August 1782 schreibt Wolfgang seinem Vater: „Gestern ist meine Oper wieder gegeben worden, und zwar auf Begehren des Ritters Gluck. Gluck hat mir viele Komplimente gemacht. Morgen bin ich zu Tisch bei ihm."

Friedrich Rochlitz berichtet: „Gegen die seiner Werke, die er selbst schätzte, war Mozart strenger, als man gewöhnlich glaubt, vielleicht auch strenger, als er wünschte, daß andere gegen sie sein möchten. So nahm er später an seiner Entführung eine strenge Revision vor, wobei er vieles abänderte, insbesondre kürzte. Ich habe ihn eine Hauptarie der Konstanze nach beiden Fassungen spielen hören und bedauerte einige gestrichene Stellen. ‚Auf dem Klavier mag es wohl so gehen,' meinte er, ‚aber nicht auf dem Theater. Als ich dies schrieb, hörte ich mir noch selber gern zu und konnte das Ende immer nicht finden.'"

In Wien blieb die Entführung bis 1788 auf dem Repertoire, d. h. bis zur Auflösung der Deutschen Oper. Sie ist dann erst am 23. September 1801 wieder erschienen. In Leipzig und Bonn kam sie zuerst 1783, in München, Salzburg, Mannheim und Frankfurt am Main 1784, in Kassel 1785, in Koblenz 1787, in Berlin 1788 auf die Bühne.

Bemerkenswert ist die Prager Aufführung im Jahre 1783. Niemetschek berichtet darüber: „Ich kann den Beifall und die Sensation, die Mozarts Entführung in Wien erregte, nicht aus eigner Erfahrung beschreiben, aber ich bin Zeuge des Enthusiasmus gewesen, den sie bei ihrer Aufführung in Prag bei Kennern und Nichtkennern verursachte. Es war, als wenn das, was man hier bisher gehört und gekannt hatte, keine Musik gewesen wäre. Alles war hingerissen. Alles staunte über die neuen Harmonien, über die originellen, bisher unerhörten Sätze der Blasinstrumente. Nun fingen die Böhmen an, Mozarts Kompositionen zu suchen, und in eben dem Jahre hörte man schon in allen besseren musikalischen Akademien seine Klavierstücke und Sinfonien. Von nun an war die Vorliebe der Böhmen für seine Werke entschieden. Die größten Kenner und Künstler unserer

[1] Cramers Magazin I, 352. – [2] Nissen S. 465.

Vaterstadt [Prag] waren auch Mozarts größte Bewunderer und die feurigsten Verkünder seines Ruhmes."[1]

In der Tat ist Mozart zu allererst in der Hauptstadt Böhmens voll anerkannt, geschätzt und geliebt worden. Wenn eine Stadt Anrecht hat, die Mozartstadt zu sein, so ist es nicht Salzburg, das Wolfgang Amadeus gehaßt hat, nicht Wien, das ihn hat verhungern lassen und im Massengrabe vergessen hat, sondern eigentlich nur das goldene Prag.

Die „Entführung aus dem Serail" gehört noch heute zu den Lieblingen des deutschen Volkes. Das Honorar, das Mozart dafür erhalten hat, waren – 50 Dukaten. Um den Verdienst, den ihm ein rechtzeitig veröffentlichter Klavierauszug eingetragen hätte, kam er durch seine geschäftliche Nachlässigkeit.[2]

---

[1] Neudruck S. 23. Vgl. dazu Prochazka S. 17f. — [2] Vgl. S. 61.

29. Breitkopf: Die Geschwister Mozart am Klavier 1783

XXII

Die Jahre 1782 bis 1786

Die Monate Auguſt, September und Oktober des Jahres 1783 verbrachten Wolfgang und Konſtanze Mozart in Salzburg im Hauſe des Vaters. Es war Wolfgang von ganzem Herzen daran gelegen, ſeine Konſtanze wirklich in ſeine Familie aufgenommen zu ſehen, und er gab ſich die redlichſte Mühe, dies zu erreichen. Aber es war unmöglich, die tiefeingewurzelten Vorurteile und die vollendete Abneigung Leopold Mozarts zu mildern, geſchweige denn in Güte und Wohlwollen zu wandeln. Leopold wollte nicht, und was er nicht wollte, war dieſem pedantiſchen Peſſimiſten niemals einzureden. Ähnlich verhielt ſich Wolfgangs Schweſter, die des Vaters ganze Kleinlichkeit und Beſchränktheit geerbt hatte.

Im Innerſten auf immerdar verſtimmt und entfremdet verließ Wolfgang ſein Vaterhaus und ſeine Vaterſtadt. Gewohnt, die Stürme ſeines Innenlebens zu verbergen, ließ er ſich ſeine tiefe ſeeliſche Erregung weder vor Vater und Schweſter noch vor ſeiner Frau merken. Er hielt es für ſeine Pflicht, zu jenen beiden äußerlich auch weiterhin zu halten. Innerlich aber war er von ihnen für ewig getrennt. Es liegt eine wehmütige Ironie, eine hochmütige Reſignation in den Worten, die er unterwegs auf der Rückreiſe, aus Linz, an den verlorenen Vater ſchreibt: „Meine Frau und ich küſſen Ihnen die Hände, bitten Sie um Verzeihung, daß wir Ihnen ſo lange Ungelegenheit gemacht haben, und danken nochmals recht ſehr für alles Empfangene."

Leopold Mozart hat den Beſuch ſeines Sohnes und ſeiner Schwiegertochter erſt im Jahre 1785 erwidert. Er weilte bei ihnen vom 10. Februar bis zum 25. April. Eine Änderung der Beziehungen trat keineswegs ein. Leopold und Wolfgang ſahen ſich dann nie wieder.

In Linz, wo Mozarts ein paar Tage weilten, entſtand die (36.) Sinfonie in C-Dur (N. Cl. 414; K. 425).

Im Frühjahr 1782 war Wolfgang durch die Empfehlung irgendeines kunstliebenden Aristokraten mit einem wohlhabenden Musikdilettanten bekannt geworden, mit dem damals 48jährigen Gottfried van Swieten, dem Sohne des Leibarztes der verstorbenen Maria Theresia, Gerhards van Swieten. Er war von 1771 bis 1778 an der österreichischen Gesandtschaft in Berlin, also am Hofe Friedrichs des Großen, gewesen. In der preußischen Hauptstadt war er mit den bedeutendsten dortigen Musikern in Berührung gekommen. Wieder in Wien, wurde er Präfekt der Hofbibliothek und 1781 Präses der Studienhofkommission. Geistig unbedeutend und schwerfällig, charakterlich kleinlich und energielos, persönlich steif und adelsstolz, war er alles in allem kein sympathischer Mensch. Dazu war er bis zur Unvornehmheit geizig und knauserig, obgleich er als reicher Junggeselle in der Lage gewesen wäre, mit Vergnügen wirklich ein Förderer aller der Künstler zu sein, die er in sein Haus zog, um mit ihnen zu musizieren oder zu plaudern. Es hat Mozartbiographen gegeben, die diesem Manne den Ehrentitel „Freund und Gönner" verliehen haben. Wir werden aber sehen, wie sich dieser „edle Gönner" beim Tode des in Armut und Krankheit verkommenen Mozart benommen hat. Auf seine Veranlassung ist der Meister ohne Sang und Klang in einem Massengrab bestattet worden. Und so darf man wohl sagen, der Name van Swieten verdient die Unsterblichkeit nicht, die ihm Wolfgang Amadeus verliehen hat. Bei seinem Klange trauern die Genien. Vollkommen richtig sagt Jahn (II, 72 f.): „Die Lobeserhebungen, mit denen Swietens Verdienste um Mozarts nachgelassene Familie gepriesen worden sind, kamen ihm nicht zu. Er hat nichts für sie getan." In der nämlichen Erkenntnis hat Niemetschek in seinem Mozartbuche die Stelle (S. 31), Swieten sei den Kindern Mozarts ein Vater gewesen, in der 2. Auflage gestrichen.

Dieser Egoist geruhte, jeden Sonntag bei sich ein oder zwei Stunden mit Mozart und etlichen andern Künstlern zu musizieren. Er war ein passionierter Liebhaber von Händel und Sebastian Bach. Und so ist von ihm die wertvolle Anregung ausgegangen, zufolge der sich Mozart mit den Hauptwerken dieser beiden und anderer nordischer Meister gründlich und voller Liebe beschäftigte. Die intime Bekanntschaft mit dieser ernsten, so hohen Zielen zustrebenden Musik war es, was Mozart über die wachsende Armseligkeit und die Alltäglichkeit seiner Existenz trug. Was er in der zweiten Hälfte des Jahres 1782 und im Jahre darauf schuf, trägt die deutlichsten Spuren dieses Einflusses. Er eiferte diesen älteren Meistern nicht nur nach, indem er sich wieder häufig als Kontra-

punktist zeigt, sondern er verrät in dieser Zeit überhaupt vielfach altmodische Neigungen, die ihm an ihnen gefallen. So ergreift ihn eine Vorliebe für die Fuge, und zwar ganz im klassischen Stile Händels und Bachs, mit nur geringem modernen Einschlag. Auch Emanuel Bachs Werke berühren Mozart jetzt zum zweiten Male. Dies führt ihn von neuem zu einer gewissen Vorliebe für Rondos und Phantasien. Alles in allem unterscheidet sich Mozarts Werk im Jahre 1783 von den vorangegangenen hauptsächlich durch die antiquierenden Elemente darin. Sein musikalisches Ideal stellt sich deutlich wieder höher.

Dann, in den Jahren 1784 und 1785, wird Mozarts Musik allmählich bekannt. Man kann sagen, er wurde Mode, allerdings nicht auf dem Gebiete, wo er schon damals das Höchste hätte erreichen können, wenn man ihm die genügende Gelegenheit geboten hätte: auf dem Gebiete der komischen Oper oder überhaupt des musikalischen Dramas. Der Herzenswunsch jedes Künstlers, unabhängig von den Absichten seiner Auftraggeber ganz nach eigenem Willen schaffen zu dürfen, ward ihm ja niemals erfüllt. In privaten und öffentlichen Konzerten aber kam Mozart jetzt zur vollen Entwicklung und zu schätzenswerten Erfolgen. Und so sind naturgemäß die Hauptwerke dieser Zeit seine Konzerte, elegante, flüssige, liebenswürdige, technisch vorzügliche Musik. Eines vermißt man an ihnen: die wahrhaft geniale Konzeption, das leidenschaftlich Errungene, das ins Unvergängliche gewandelte tiefe Erlebnis. Mozart zeigt sich hier als der große Virtuos. Erst als das Glück ihm wieder einmal ein wenig zulacht, als er „Figaros Hochzeit" zu schaffen beginnt, vergißt er die Absicht, glänzen zu wollen – und von neuem strahlt er unbewußt in der Sonne der reinsten Schönheit.

Seine künstlerische Produktion ist in den nächsten 3½ Jahren nach seiner Verheiratung, also vom August 1782 bis zum Beginn seiner Arbeit am Figaro im Frühjahr 1786, verhältnismäßig gering. Es ist dies physiologisch wohl zu beachten. Vordem galt Mozarts ganze Kraft seiner Musik. Jetzt raubt ihm die Ehe die Intensität. Man erinnere sich hierüber an Balzacs Theorien, eines der phänomenalsten geistigen Arbeiter.

In dem eben abgegrenzten langen Zeitraume sind nur 74 Arbeiten, die Nummern 382 bis 456 nach dem Nouveau Classement, entstanden. Es sind Klavierkonzerte, Quartette, Quintette, Phantasien, Variationen, Arien, Lieder, Fugen, eine große Messe, eine Sinfonie u. a. m. Die Konzerte überwiegen. Abgesehen von der langen Reihe dieser vollendeten Kompositionen haftet dem Œuvre Mozarts in diesen Jahren etwas Fragmentarisches an, das wir uns sehr gut erklären können.

Im Tiefinnerſten, abſeits vom ſprudelnden Quell ſeiner Konzerte, trauert ein Prometheus, gezwungen, ſeine edelſten Kräfte brachliegen zu ſehen. Wenn ſeine Ohren an einzelnen Stellen von Mozarts glänzender, heiterer, graziöſer Muſik dämoniſche Stellen finden,[1] ſo täuſchen ſie ſich ſicherlich nicht. An dieſen Stellen ſchlägt Mozarts ſtiller Schmerz, Mozarts heroiſch getragenes Leid, Mozarts kindlich frohgemute Gottergebenheit urplötzlich um in wildes Weh, in leidenſchaftliche Anklage, in dämoniſche Rebellion. Das ſind lodernde Augenblicke. Raſch aber nimmt ihn die gütige Fee der heiteren Reſignation wieder an der Hand und geleitet ihn zurück in ſeine gewohnte Friedſamkeit.

Wenden wir uns den Kompoſitionen dieſer Zeit zu. Von den Klavierkonzerten ragen zwei über alle anderen, das D-Moll-Konzert (N. Cl. 436; K. 466) und das C-Moll-Konzert (N. Cl. 456; K. 491).[2]

Von Bedeutung ſind weiterhin die ſechs Joſef Haydn, dem Begründer dieſer Art Muſik, gewidmeten Streichquartette.[3] Sie gelten als eine hervorragende Bereicherung dieſes Gebietes. Die vom 1. September 1785 datierte Dedikation Mozarts lautet in deutſcher Übertragung:

„Meinem lieben Freunde Haydn.

Ein Vater, der ſich entſchloſſen hatte, ſeine Söhne in die weite Welt hinauszuſchicken, erachtete es für nötig, ſie dem Schutze und der Führung eines hochberühmten Zeitgenoſſen anzuvertrauen, der durch ein gütiges Geſchick juſt ſein beſter Freund war.

Liebſter Freund und berühmter Mann, ganz in dieſem Sinne ſieh hier meine ſechs Söhne! Sie ſind die Kinder langer und mühſeliger Arbeit. Eines hat mich ein wenig ermutigt und getröſtet: die Hoffnung, die mir ſchmeichleriſch zuflüſterte, daß mir dieſe muſikaliſchen Werke eines Tages Freude bereiten würden. Teuerſter Freund, Du ſelbſt haſt mir bei Deinem letzten Aufenthalt in unſrer Hauptſtadt Deine Zufriedenheit mit ihnen zu erkennen gegeben. Dieſer Zuſpruch hat mich vor allem zuverſichtlich gemacht, und ſo lege ich Dir meine Kinder ans Herz, indem ich hoffe, ſie werden Deiner Liebe nicht ganz unwürdig erſcheinen. Wolle ſie gütig aufnehmen und ihnen Vater, Schutzherr und Freund ſein! Von Stund an trete

---

[1] Alfred Heuß (zum Beiſpiel) in der Zeitſchrift der Internationalen Muſik-Geſellſchaft, VII. Jahrgang, Heft 5 (Februar 1906), S. 175ff. — [2] Mozarts Sämtliche Werke, 16. Serie, Nr. 20 und 24. — [3] N. Cl. 391, 395, 410, 429, 434 und 435; K. 387, 421, 428, 458, 464 und 465.

ich meine Rechte über sie an Dich ab. Zu guter Letzt bitte ich Dich, nachsichtig auf ihre Fehler und Schwächen zu schauen, die mein befangenes Vaterauge vielleicht übersehen hat. Schenke mir desungeachtet auch fürder Deine Freundschaft, die ich über alles schätze, wie auch ich verbleibe von ganzem Herzen

Dein aufrichtigster Freund

W. A. M."

Mozart soll sich gesprächsweise geäußert haben, er habe erst durch Haydn gelernt, Quartette zu schreiben.

Es sei hier ausnahmsweise ein Seitensprung in das Gebiet der Definition gestattet. Ein Quartett ist ein Viergespräch. Vier Plauderer unterhalten sich über einen Gegenstand, gleichgültig ob sie schließlich alle einer Meinung werden oder jeder artig und höflich bei seiner Ansicht verharrt. Diese vier Plauderer können Stimmungselemente in uns sein, Temperamentskontraste, seelische Zweifel und Zwiespälte, Erinnerungen oder Gefühlserlebnisse, Erwartungen, Sehnsüchte und allerlei. Wie es urbanen Plauderern niemals einfällt, zusammen ein Lied zu singen oder einander zu überschreien, miteinander sentimental zu werden oder gar zu tätlichen Dingen überzugehen, so hat auch das Quartett seine schicklichen Grenzen. Es hält sich dramatischen Absichten ebenso fern wie rein lyrischen. Auch der Vokalmusik will es sich durchaus nicht nähern. Niemals erstrebt es eine Gesamtwirkung. Es verbleibt durchaus im Gebiete der sich abwechselnden seelischen Plauderei.

Dieser etwas volkstümliche Vergleich ist durchaus nicht neu. Er findet sich bei Jahn, Ulibischeff und weiter zurück schon in Stendhals Lettres sur Haydn.[1] Es heißt da zum Beispiel:

„Wie man weiß, wird ein Streichquartett von vier Instrumenten gespielt, von zwei Violinen, einer Bratsche und einem Violoncell. Eine geistreiche Dame meinte einmal, wenn sie ein Haydnisches Quartett höre, habe sie immer die Empfindung, der Plauderei von vier liebenswürdigen Menschen beizuwohnen. Die erste Violine repräsentiere einen klugen lebhaften Herrn mittleren Alters, einen erfahrenen Meister der Plauderei. Er leitet das Gespräch gewandt auf dies oder jenes Thema. Die zweite Violine stellt einen guten Freund des Vorgenannten dar. Immer bemüht, den Freund brillieren zu lassen, beschäftigt er sich nur selten mit sich selbst. Er stützt die Unterhaltung mehr, indem er die Meinungen der andern billigt, als daß er mit seinen eigenen Ideen hervortritt.

[1] Erstausgabe p. 61 f., Neudruck (Calmann-Lévy, 1887), p. 50.

Das Violoncell entspricht einer gesetzten, gelehrten, etwas schulmeisterlichen Persönlichkeit. Mit Vorliebe wirft es der ersten Violine lakonische Bemerkungen, unumstößliche Sentenzen und derlei zu. Die Bratsche schließlich, das ist eine hübsche, ein bißchen schwatzhafte Dame, die nichts von Bedeutung sagt, sich aber gern mit in die Unterhaltung mengt. Weil sie nett und ganz reizend ist, hören ihr die drei Herren freundlich zu, wobei sie übrigens Gelegenheit haben, sich auszuruhen. Ich glaube, die Erklärerin hatte eine heimliche Liebe zum Violoncell."

Von den Klavierquartetten dieser Zeit seien die mit Recht heute noch allbekannten in G-Moll (N. Cl. 447; K. 478) und in Es-Dur (N. Cl. 458; K. 493) erwähnt. Ebensowenig darf hier das herrliche Klavierquintett in Es-Dur (N. Cl. 422; K. 452) vergessen werden; schrieb doch Mozart selbst am 10. April 1784: „Ich halte es für das Beste, was ich je in meinem Leben geschrieben habe." Beethoven hat es sehr geschätzt; in seinem Quintett (opus 16) hat er, wie bekannt, ein Gegenstück dazu geschaffen.[1]

Vielgerühmt ist die leidenschaftliche Klaviersonate in C-Moll (N. Cl. 428; K. 457) nebst der Phantasie in C-Moll (N. Cl. 444; K. 475). Beide gehören in das Jahr 1784. Die Phantasie hat der Meister als Einleitung zur Sonate seiner geliebtesten Schülerin, der Frau Therese von Trattner, gewidmet. Gewiß hat Otto Jahn den gerade ihn ergreifenden, hier seelenverwandten Geist dieser Komposition (II, 142) richtig erfaßt, wenn er sagt: „Die Stimmung, die sich in den beiden ersten Takten des Adagio so vernehmlich ausspricht, ist in der ganzen Phantasie festgehalten: ein trüber Ernst, der fragend und zweifelnd, kämpfend und ringend, nach Befreiung von schwerem Druck, nach Klarheit und Befriedigung strebt, ohne dies durch sanften Trost oder mutiges Widerstreben ganz gewinnen zu können, und am Ende nach vergeblichen Anstrengungen sich in sich selbst verschließt. Titanische Vermessenheit, die die Welt aus den Angeln heben möchte, um sich unter ihren Trümmern zu begraben, oder Selbstironie, die das eigene Wesen, weil sie mit ihm nicht fertig werden kann, verspottet und negiert, ist hier – nicht zu finden."

Vielleicht doch! Wer hat Wolfgang Amadeus in sein einsames, sehnsüchtiges, vielleicht oft verzweifelndes Herz geschaut?

Aus dem Ende des Jahres 1785 stammt die Sonate in Es-Dur für Klavier und Violine (N. Cl. 449; Köchel 481), ein Kabinettstück mozartischer Lyrik.

---

[1] Eine Parallelanalyse versucht Lenz in seinem Beethoven III, 160ff.

Aus dem Sommer 1785 ist die „Maurerische Trauermusik" (N. Cl. 446; K. 477). Mozart, der gern Rührselige, wurde durch jede Begegnung mit der pallida mors futura tief ergriffen, auch wenn ihn der Tote eigentlich gar nichts anging wie im vorliegenden Falle, wo ein General von Esterhazy, ein Logenbruder, das Zeitliche gesegnet hatte. Mozart ahnte wohl seinen eigenen so frühen Tod und nahm sich in elegischer Wehmut vor, ihm fest und fröhlich entgegenzublicken. Wir finden in Wolfgang Amadeus wie in vielen Künstlern, denen es vorbestimmt ist, früh dahinzugehen, eine wunderbare Zuversicht auf einen glückseligen Abschied aus dem Erdendasein, eine an die Weltanschauung der Antike gemahnende erhabene Heiterkeit, wie sie den Europäern mit seltenen Ausnahmen so bedauerlicherweise durch die christliche Gemütsarmut entrissen worden ist.

An religiöser Musik hat Mozart in jenen Jahren nichts Bedeutendes geschaffen. Seine prächtige C-Moll-Messe (N. Cl. 394; K. 427) aus den ersten Monaten des Jahres 1783 ist – wie alles, merkwürdigerweise, was irgendwie mit seiner Frau in seelischem Zusammenhang steht – nicht vollendet. Er schrieb diese Messe, um ein Gelübde zu erfüllen, das er „seinem Herzen" getan hatte, als er vor seiner Heirat um die Geliebte kämpfte. Bei seinem und seiner Frau Aufenthalt in Salzburg wurde die Messe, vermutlich durch Stücke aus andern Messen Mozarts ergänzt, am 25. August 1783 in der Peterskirche zu Salzburg aufgeführt. Als Krone dieser Komposition gelten das fünfstimmige Gratias und das achtstimmige Qui tollis, Stellen von wundersamer Innigkeit.

Von Mozarts Liedervertonungen gehört hierher das am 8. Juni 1785 in Wien komponierte Lied „Das Veilchen" von Wolfgang Goethe (1773):

Ein Veilchen auf der Wiese stand,
Gebückt und in sich unbekannt;
Es war ein herzig Veilchen.
Da kam eine junge Schäferin
Mit leichtem Schritt und muntrem Sinn:..
Ertrat das arme Veilchen...[1]

Mozart, der von der zeitgenössischen Lyrik keine rechte Kenntnis hatte, ist nur durch einen Zufall auf dieses Lied geraten. Vielleicht hat ihn irgendeine seiner

[1] N. Cl. 445; K. 476. Jahn bringt (II, Anhang) ein Faksimile der Handschrift, die sich in Privatbesitz in London befindet.

Schülerinnen dazu angeregt. Es ist ihm sehr wohl gelungen, der Goetheschen schlichten Herzlichkeit den musikalischen Ausdruck zu geben, indessen hat er ein dramatisches Idyll daraus gemacht. Daß Mozart andre Gedichte Goethes nicht gekannt hat, geht wohl zur Genüge daraus hervor, daß er leider nur dieses einzige Stück von ihm komponiert hat. Goethe war um 1785 in Wien noch nicht allgemein bekannt, obgleich man 1786 seinen Clavigo im Burgtheater aufführte.

Nicht unerwähnt darf eine an sich unbedeutende kleine dramatische Arbeit bleiben, die Mozart im Januar 1786 für den kaiserlichen Hof geschrieben hat. Kläglich genug, daß nach dem Erfolge der „Entführung" im Jahre 1782 kein anderer Auftrag für den genialsten Musiker seiner Zeit übrig war! Es ist dies ein Singspiel mit dem Titel „Der Schauspieldirektor", dessen Text wiederum – wie bei der „Entführung" – von Gottlieb Stephan herrührte.[1] Die Uraufführung fand am Abend des 7. Februar 1786 in der Orangerie des Schlosses Schönbrunn nach der Hoftafel statt. Als Singende traten Valentin Adamberger, Aloysia Lange und Catarina Cavalieri auf.

Das kleine Singspiel (N. Cl. 453; K. 486) hat seine Geschichte.[2] Goethe sah im Sommer 1787 in Rom mit behaglichstem Interesse „L'Impresario in angustie" (Der Direktor in der Klemme), eine Operette, die Domenico Cimarosa zum Karneval 1786 für das Teatro nuovo zu Neapel komponiert hatte. Es gefiel dem Dichter derart, daß er eine deutsche Bearbeitung „Theatralische Abenteuer" schrieb, die 1791 in Weimar mit Cimarosas Musik auf die Bühne kam. Später geriet man auf den Gedanken, sämtliche Musikstücke aus Mozarts Singspiel einzufügen. Christian August Vulpius, der Weimarer Theaterpoet, stellte diese abermalige Umarbeitung her, und in dieser Neugestalt wurde das Stück am 14. Oktober 1797 mit viel Beifall in Weimar aufgeführt. Anderthalb Jahrzehnte später tauchte das Singspiel in Wien auf. Am 20. Februar 1814 fand im Theater an der Wien die Erstaufführung vom „Schauspieldirektor, Quodlibet für den Karneval in 3 Akten, bearbeitet von Mathäus Stegmayer" statt. Am 18. Juli 1817 kam das Stück, wieder teilweise verändert, als „Theatralische

[1] Der Schauspieldirektor. Ein Gelegenheitsstück in einem Aufzuge. Wien 1786. (Exemplar in der Wiener Hofbibliothek.) Wiedergedruckt in der Gesamtausgabe von Stephans Singspielen (Liegnitz 1792). – [2] Literatur hierüber: R. Hirsch, Mozarts Schauspieldirektor, Leipzig 1859; Goethejahrbuch Bd. XXVI (1905); Mitteilungen der Mozartgemeinde in Berlin I, 2 (Aprilheft 1896); Einleitung zu: Der Schauspieldirektor von Mozart und Schneider, Reclam-Bibliothek Nr. 4739.

Abenteuer, Komische Oper in 2 Abteilungen, Musik von Cimarosa und Mozart", auf die Bretter; sodann 1824 im Königstädtischen Theater mit dem Titel „Der Schauspieldirektor", bearbeitet von Wilhelm Ehlers, den man aus Goethes Leben kennt.

Abermals in Berlin, im Königlichen Opernhause, erschien am 25. April 1845: „Der Schauspieldirektor, komische Operette in einem Akte von L. Schneider, Musik von Mozart". Dieser Louis – oder eigentlich Ludwig Wilhelm – Schneider (1805 bis 1878) brachte einen völlig neuen Text, in dem er Mozart in persona auftreten läßt. Es war dies ein amüsanter Einfall, den ihm der allzeit fidele Wolfgang Amadeus auf den glückseligen Inseln des Jenseits sicherlich nicht übelgenommen hat, wohl aber hienieden etliche gestrenge Herren der Mozartgelehrten. „Es ist unglaublich," wettert zum Beispiel Otto Jahn, „daß der Meister, dessen Angedenken durch die Wiederbelebung seiner Musik geehrt werden soll, hier als unbesonnener verliebter Fant, unwürdig in seiner Abhängigkeit von Schikaneder wie in seinem Verhältnisse zur Schwägerin Aloysia Lange, vor dem Publikum prostituiert wird, das solche Sottisen geduldig erträgt" (II, 223). Wo von Verliebtheit, legitimer wie gar illegitimer, erzählt wird, da ist Jahn stets ernstlich indigniert. Er hat offenbar mit den Amoretten auf dem Kriegsfuße gestanden, oder sie mit ihm.

Schneider hat allerlei Mozartiana in seinen Text gefügt, so das Lied „An Chloe" (K. 524):

Wenn mein Bild aus deinen blauen
Hellen offnen Augen sieht
Und vor Lust, hineinzuschauen,
Mirs im Herzen klopft und glüht;
Und ich darf dann zärtlich drücken
Deine kleine weiße Hand:
Liebes Mädchen, welch Entzücken!
Süßen Glückes Unterpfand!

Ferner die Lieder „Männer suchen stets zu naschen . . ." (K. 433) und „Wenn nur die Verse prächtig klingen . . ." (K. 474) mit dem Kehrreim:

Die Welt will ja betrogen sein:
Drum werde sie betrogen!

Auch das 1783 entstandene bekannte Bandl-Duett (K. 441) fehlt nicht. Alles das sind Zutaten, die den Berlinern von 1845 recht gefallen haben. Sie waren freilich harmloser denn die von heute![1]

Als letzte Bearbeitung ist Rudolf Genées „Der Kapellmeister, Singspiel in einem Akt" zu nennen,[2] das seine Erstaufführung unter Felix Weingartner am 22. Mai 1896 im Neuen Königlichen Hoftheater erlebt hat. Genée verlegt die Handlung nach Potsdam in den Mai 1789. Mozart tritt auch in dieser Bearbeitung persönlich auf. Dichterischen Wert hat Genées Singspiel nicht.

Wahrscheinlich im Herbst 1784 trat Wolfgang Mozart in die Wiener Freimaurerloge „Zur Wohltätigkeit" ein. Wer ihn dazu veranlaßt hat, ist nicht bekannt, vermutlich Otto von Gemmingen, der Mitglied dieser Loge war. Zufolge einer Verfügung des Kaisers Josef II. ging sie im Dezember 1785 ein. Viele ihrer Mitglieder, sowie verschiedene aus zwei andern, bildeten alsbald eine neue Loge: „Zur neugekrönten Hoffnung". Ihr gehörte der Meister bis zu seinem Tode an. Über das Leben und Treiben in der „Neugekrönten Hoffnung" hat sich ein interessantes Dokument erhalten, ein Brief[3] des Wiener Kapellmeisters Seyfried, aus dem folgende Stelle entnommen sei: „Schikaneders persönliche Bekanntschaft[4] mit Mozart datiert sich aus einer Freimaurerloge her, freilich nicht aus jener hochberühmten Bornschen [‚Zur wahren Eintracht'], die Wiens erste Dignitäten und die Elite der damaligen literarischen Kaste unter ihre Mitglieder gezählt haben soll, sondern schlechtweg eine sogenannte Winkel- oder Freßloge, woselbst man sich in den wöchentlichen Abendzusammenkünften mit Spiel und Musik und den vielen Freuden einer wohlbesetzten Tafel beschäftigt, wie mir Giesecke[5] oftmals erzählte."

Die Brüder der „Neugekrönten Hoffnung" haben Mozart weder in seiner Armut und Krankheit beigestanden, noch haben sie das schmachvolle Begräbnis verhindert.

---

[1] Text in der Reclam-Bibliothek Nr. 4739. — [2] Text in den Mitteilungen der Mozartgemeinde in Berlin I, 2 (Aprilheft 1896). Mozarts Musik findet man in Mozarts Sämtlichen Werken, V. Serie, Nr. 16. — [3] Original im Mozarteum. — [4] Irrtum; Schikaneder kam bereits 1780 in Salzburg mit den Mozarts in Beziehungen. — [5] Karl Ludwig Giesecke (Pseudonym für C. F. Metzler, 1775 bis 1833, geboren in Augsburg), der angebliche Mitverfasser des Textes zur Zauberflöte. Er war tatsächlich seit 1790 Mitglied der „Neugekrönten Hoffnung". Auch Emanuel Schikaneder — um dies vorwegzunehmen — war Freimaurer. Er gehörte in Regensburg von 1788 bis 1791 der Loge „Die Wachsende zu den drei Schlüsseln" an. Welcher Loge er in Wien (ab 1791) angehörte, ist nicht bekannt. In den Listen der „Neugekrönten Hoffnung" fehlt er. Auch Josef Haydn sowie der Freiherr von Gebler waren Freimaurer.

Daß Mozart mit den Zuständen in der Loge, der er angehörte, nicht so recht zufrieden war, geht wohl daraus hervor, daß er – nach einem Berichte Konstanzens – den Plan gehabt hat, eine neue Geheimgesellschaft „Die Grotte" zu gründen, deren Satzungen er bereits ausgearbeitet hatte. Für die „Neugekrönte Hoffnung" schrieb Mozart übrigens verschiedene Kompositionen.[1]

Über Wolfgang Mozarts seelischen Zustand in den Jahren bis zum Auftrage, den „Figaro" zu schreiben, wissen wir nur wenig. Sein Unmut darüber, daß er seine besten Kräfte brachliegen sah, spiegelt sich einigermaßen in seinem Briefe an den Professor Anton Klein, den Theaterdichter Mannheims, der ihm einen Operntext „Rudolf von Habsburg" zugesandt hatte.[2]

Wien, 21. März 1785.

Hochschätzbarster Herr Geheimer Rat!

Ich habe sehr gefehlt – ich muß es bekennen – daß ich Ihnen nicht gleich den richtigen Empfang Ihres Briefes und mitgeteilten Pakets gemeldet habe. Daß ich in der Zwischenzeit noch zwei Briefe von Ihnen sollte erhalten haben – dem ist nicht also! Ich würde auf den ersten sogleich aus dem Schlafe geweckt worden sein und Ihnen geantwortet haben, wie ich es jetzt tue.

Was die Oper anbelangt, so hätte ich Ihnen damals ebensowenig darüber schreiben können als jetzt. Lieber Herr Geheimer Rat, ich habe die Hände so voll zu tun, daß ich fast keine Minute finde, die ich für mich anwenden könnte. Als ein Mann von so großer Einsicht und Erfahrung wissen Sie selbst besser als ich, daß man so was mit aller möglichen Aufmerksamkeit und Überlegung nicht einmal, sondern vielmal überlesen muß. Bisher hatte ich noch nicht Zeit, es einmal ohne Unterbrechung zu lesen.

Im Fall es mir Lust machen sollte, es in Musik zu setzen, so wünschte ich doch vorher zu wissen, ob es eigentlich an einem Orte zur Aufführung bestimmt sei. Denn so ein Werk verdient sowohl von seiten der Poesie als Musik nicht umsonst gemacht zu sein. Ich hoffe mir über diesen Punkt eine Erläuterung von Ihnen.

Nachrichten, die zukünftige Deutsche Singbühne betreffend, kann ich Ihnen

---

[1] Köchel 468, 471, 477, 483 und 484. – [2] Offenbar eine Umarbeitung seines Trauerspiels „Kaiser Rudolf von Habsburg" (gedruckt 1787). Wahrscheinlich hoffte Klein, seinen Text durch Mozarts Vermittelung in Wien auf die Bühne zu bringen. Selbstverständlich konnte sich Mozart bei seinen schlechten Geldverhältnissen nur festen Aufträgen widmen. Klein kannte Mozarts persönliche Verhältnisse nicht, ebensowenig dessen unsichere Stellung in Wien.

dermalen noch keine geben, da es noch sehr stille hergehet, das Bauen in dem dazu bestimmten Kärntnertor-Theater ausgenommen. Sie soll mit Anfang Oktober eröffnet werden. Ich meinesteils verspreche ihr nicht viel Glück.

Nach den bereits gemachten Anstalten sucht man in der Tat mehr, die bereits vielleicht nur auf einige Zeit gefallene Deutsche Oper gänzlich zu stürzen, als ihr wieder emporzuhelfen und sie zu erhalten. Meine Schwägerin Lange nur allein darf zum deutschen Singspiele. Die Cavalieri, Adamberger, die Teyber, lauter Deutsche, auf die Deutschland stolz sein darf, müssen beim welschen Theater bleiben, müssen gegen ihre eigenen Landsleute kämpfen! Die deutschen Sänger und Sängerinnen dermalen sind leicht zu zählen! Und sollte es auch wirklich so gute als die benannten, ja noch bessere geben, woran ich aber sehr zweifle, so scheint mir die hiesige Theaterdirektion zu ökonomisch und zu wenig patriotisch zu denken, um mit schwerem Gelde Fremde kommen zu lassen, die sie hier am Orte besser, mindestens gleich gut und umsonst hat. Denn die welsche Truppe braucht ihrer nicht, was die Anzahl betrifft. Sie kann für sich alleine spielen. Die Idee dermalen ist, sich bei der Deutschen Oper mit Akteurs und Aktricen zu behelfen, die nur zur Not singen.

Zum größten Unglück sind die Direktoren des Theaters sowohl als des Orchesters beibehalten worden, die durch ihre Unwissenheit und Untätigkeit das meiste dazu beigetragen haben, ihr eigenes Werk fallen zu lassen. Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette: es sollte ein andres Gesicht bekommen! Doch nur dann würde vielleicht das so schön aufkeimende Nationaltheater zur Blüte gedeihen, wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfingen, deutsch zu denken, deutsch zu handeln und gar deutsch zu – singen!

Nehmen Sie mirs nicht übel, mein bester Herr Geheimer Rat, wenn ich in meinem Eifer vielleicht zu weit gegangen bin. Gänzlich überzeugt, mit einem deutschen Manne zu reden, ließ ich meiner Zunge freien Lauf, was dermalen leider so selten geschehen darf, daß man sich nach solch einer Herzensergießung kecklich einen Rausch antrinken dürfte, ohne Gefahr zu laufen, seine Gesundheit zu verderben.

XXIII

Aus den Briefen Leopold Mozarts

1781 bis 1787

An die Firma Breitkopf und Sohn in Leipzig (278)

München, den 12. Februar 1781.

Hochedelgeborener, insonders hochgeehrtester Herr!

Ich habe die Ehre, Ihnen aus München zu schreiben, wo ich mich wegen der Oper [Idomeneo], die mein Sohn für das Kurfürstliche Theater geschrieben [hat], seit 14 Tagen befinde. Ich wollte sie doch auch hören und sehen!

Den 1. März werde ich wieder in Salzburg sein, wo ich zur Marktzeit durch Herrn Schwarzkopf, wenn Sie was zu ordinieren belieben, Nachricht erwarte.

Längst schon wünschte ich, daß Sie etwas von meinem Sohne in Druck geben möchten. Sie werden ihn ja doch nicht nach seinen Klaviersonaten, die er als Kind geschrieben, beurteilen? Freilich werden Sie nicht eine Note von dem, was er seit einigen Jahren geschrieben, gesehen haben, es müßten denn die sechs Sonaten für Klavier und eine Violine[1] sein, die er in Paris mit einer Zueignungsschrift an die jetzige Kurfürstin von Pfalz-Bayern gravieren ließ; denn wir lassen sehr wenig auskommen. Sie könnten es mit einem Paar Sinfonien oder Klaviersonaten versuchen oder mit Quartetten, Trios usw. Sie sollen uns dafür nur einige Exemplare geben, nur damit Sie etwas von der Setzart meines Sohnes sehen. Doch gedenke ich Sie keineswegs zu überreden. Ich verfiel öfters auf

[1] Vgl. Bd. I, S. 353, Anmerkung.

dieſen Gedanken, weil ich viele Sachen im Stich und Druck ſehe, die mich zum Mitleid rühren.[1]

Mein Sohn empfiehlt ſich, und ich bin mit beſonderer Hochſchätzung

Euer Hochedelgeboren

ergebenſter

Leopold Mozart.

An dieſelbe (279)

Salzburg, den 10. Auguſt 1781.

Hochedelgeborener, inſonders hochzuehrender Herr!

Meinen Sohn betreffend, iſt ſolcher nicht mehr in hieſigem Dienſt. Er wurde vom Fürſten, der damals in Wien war, als wir in München waren, nach Wien berufen; dahin er auch den 12. März von München abgereiſt iſt. Ich aber kehrte den 14. mit meiner Tochter nach Salzburg zurück. Da nun Seine Hochfürſtlichen Gnaden meinen Sohn ganz außerordentlich allda mißhandelt haben und ihm, in Gegenteile, der ganze hohe Adel ganz beſondre Ehre erwieſen, ſo konnten ſie ihn auch leicht bereden, ſeinen mit einem elenden Gehalt verbundenen Dienſt niederzulegen und in Wien zu verbleiben.

Soviel ich weiß, werden 6 Sonaten für Klavier und eine Violine allda graviert werden.[2] Auch hat man ihn erſucht, noch eine Operette, die ſchon vor Mitte September ſoll aufgeführt werden, anzunehmen.[3] Er hat ſie noch zu komponieren angenommen, weil ſolche für die Ankunft des Großfürſten von Rußland beſtimmt iſt.

Seine Oper in München war Idomeneo. Das Merkwürdige war, daß alles von in Salzburg ſtehenden Perſonen war: die Poeſie war vom hieſigen Hofkaplan Abbate Varesco, die Muſik von meinem Sohne, die deutſche Überſetzung von Herrn Schachtner. Man wollte ihn durchaus bereden, die Oper gedruckt oder graviert, die ganze Partitur oder fürs Klavier eingerichtet, herauszugeben. Es gaben ſich bereits Subſkribenten für einige 20 Exemplare an, darunter Seine Durchlaucht der Prinz Max von Zweibrücken. Allein meines Sohnes Reiſe nach Wien und die dazwiſchen gekommenen Begebenheiten machten, daß wir alles verſchoben.

---

[1] Leopold hatte bereits am 7. Februar 1772 vergeblich verſucht, bei Breitkopf & Sohn Kompoſitionen ſeines Sohnes unterzubringen. Erſt nach Wolfgang Mozarts Tode gelang dies der Witwe. — [2] Die Sonaten K. 296, 376 bis 380 erſchienen in Wien bei Aſtaria & Co. — [3] Gemeint iſt die „Entführung".

30. Josef Lange: Mozart 1783

An Frau Baronin von Waldstädten in Wien (280)

Salzburg, den 23. August 1782.

Hochgeborene gnädige Frau!

Euer Hochgeboren danke ich verbindlichst für den besonderen Anteil, den Dieselben an meinen Umständen nehmen, und sonderlich sage ich den verbindlichsten Dank für die außerordentliche Gnade, die Euer Hochgeboren für meinen Sohn hatte, seinen Hochzeitstag so kostbar zu verherrlichen. Als ich ein junger Bursche war, glaubte ich immer, daß diejenigen Philosophen wären, die wenig sprechen, selten lachen und gegen alle Welt eine mürrische Miene machen. Meine eigenen Begebenheiten aber haben mich nun vollkommen überzeugt, daß ich einer bin, ohne es selbst zu wissen: denn da ich als ein wahrer Vater meine Schuldigkeit getan, ihm in so vielen Briefen über alles die klarsten und begreiflichsten Vorstellungen gemacht; ich auch überzeugt bin, daß er meine mühsamen Umstände, meine bei einem solchen Alter höchst beschwerlichen Umstände kennt, und meine Herabsetzungen in Salzburg einsieht; da er weiß, daß ich sowohl in moralischer als physischer Beziehung durch sein Betragen aufgeopfert bin: so bleibt mir nichts andres übrig, als ihn – da er es so wollte – sich selbst zu überlassen und Gott zu bitten, daß er ihm meinen väterlichen Segen angedeihen lasse und ihm seine göttliche Gnade nicht entziehe. Ich aber werde meine mir angeborne, bei meinen Jahren noch übrige Munterkeit nicht verlieren, sondern immerhin das Beste hoffen, ja ich würde [über die Heirat] ganz beruhigt sein, wenn ich nur nicht bei meinem Sohne einen Hauptfehler entdeckte, und dieser ist, daß er gar zu geduldig oder schläfrig ist, zu bequem, vielleicht manchmal zu stolz, und wie Sie dies alles zusammen taufen wollen, womit der Mensch ohntätig wird. Oder er ist zu ungeduldig, zu hitzig, und kann nichts abwarten. Es sind zween einander entgegenstehende Sätze, die in ihm herrschen: zu viel oder zu wenig, und keine Mittelstraße. Wenn er keinen Mangel hat, dann ist er alsogleich zufrieden und wird bequem und ohntätig. Muß er sich in Aktivität setzen, dann fühlt er sich und will alsogleich sein Glück machen. Nichts soll ihm dann im Weg stehen. Und leider werden eben nur den geschicktesten Leuten, den besonderen Genies, die meisten Hindernisse in den Weg gelegt. Wer steht ihm in Wien im Wege, seine angetretene Laufbahn fortzugehn, wenn er ein wenig Geduld hat? Kapellmeister Bono ist ein uralter Mann. Salieri rückt nach dessen Tod vor und macht einem andern Platz. Und ist nicht Gluck auch ein alter Mann?!

Gnädige Frau, sprechen Sie ihm Geduld ein und erlauben Sie, daß ich

mir die Gnade ausbitten darf, Euer Hochgeboren Meinung hierüber zu vernehmen. Meine Tochter empfiehlt sich zu Gnaden und wünscht samt mir, so glücklich zu sein, Euer Hochgeboren die Hände küssen zu können. Sie ist sehr gerührt, ohne alle Verdienste eines Angedenkens von Euer Hochgeboren gewürdigt zu werden. O, wären wir doch von Wien nicht so weit entfernt! Ich wünschte, mit Euer Freiherrlichen Gnaden eine Menge zu plaudern – und wenn wir erst in die Musik uns vertieften! Hoffnung, du einziger Trost unsrer Wünsche, beruhige mein Gemüt! Vielleicht bin ich noch so glücklich, Euer Freiherrliche Gnaden nicht nur meiner, zwar nicht vermögender, doch von Herzen wahren Freundschaft, sondern auch meiner innigsten Hochachtung und Ehrfurcht seiner Zeit mündlich versichern zu können, da ich in der Tat bin

Euer Hochgeboren

untertänigst gehorsamer Diener

Leopold Mozart.

(Nachschrift:) Mein Sohn schrieb mir vormals, daß er, sobald er sich verheiraten werde, nicht bei der [Schwieger-]Mutter wohnen wolle. Ich hoffe, er wird dieses Haus auch wirklich verlassen haben. Ist es nicht geschehen, so ist es sein und seiner Frau Unglück.

An dieselbe (281)

Salzburg, den 13. September 1782.

Hochgeborene gnädige Frau!

Euer Hochgeboren kann ich unmöglich das Vergnügen beschreiben, das mich ganz erfüllte, als ich Dero für mich so sehr schmeichelhaftes Schreiben durchlas. Im nämlichen Augenblicke hatte ich Wielands Sympathien vor Augen. Und es ist ganz ohnstreitig wahr, daß manche Menschen mit der nämlichen höheren Denkungsart beseligt sind und unbewußt in einer geheimen geistigen Verbindung stehen, ehe sie sich jemals weder gesehen noch gesprochen haben. Musik und vernünftige Bücher sind Euer Hochgeboren Gegenstand und Unterhaltung. Dies ist auch das, was mich unterhält. Euer Freiherrliche Gnaden haben sich von großen Gesellschaften entfernt: und ich lasse mich durch viele Monate nicht am Hofe sehen, und nur dann, wenn ich muß; lebe mit meiner Tochter im stillen; habe einige Freunde, die mich besuchen; Lesen, Musik und ein Spaziergang macht unsre Unterhaltung aus, und bei schlimmem Wetter ein sehr niedriges Tarock- oder Tresettspiel, auch zuzeit Schachspiel. Endlich glauben Euer

Gnaden durch Leiden so sehr verstimmt zu sein und wollen darum niemandem beschwerlich fallen. Ich hingegen habe durch unverdiente Verfolgungen so vieles gelitten, den Neid, die Falschheit, den Betrug, die Bosheit und alle dergleichen schöne Eigenschaften so kennen gelernt, daß ich große Gesellschaften vermeide, um nicht ganz verstimmt zu werden und mein bißchen gute Laune noch zu erhalten. Es ist demnach eine ganz natürliche Folge, daß ich nichts sehnlicher wünsche, als die Gnade zu haben, Euer Hochgeboren sprechen zu können, da ich gewiß weiß, daß Euer Gnaden Denkungsart mit der meinigen vollkommen übereinstimmt und wir so recht nach Herzenswunsch zusammen schwatzen würden. Es ist für mich gar zu schmeichelhaft, daß Euer Hochgeboren mich Ihrer unschätzbaren Freundschaft und ohnverdienten Achtung würdig schätzen; und da ich kein Mittel sehe, sie zu verdienen, in der Tat zu verdienen, so wünsche ich mir wenigstens, die schicklichen Worte zu finden, die meine hochachtungsvollen Empfindungen, die ich für eine so verdienstvolle Dame hege, erklärten, ohne in das Lächerliche oder gar in das Ohnanständige zu verfallen.

Euer Hochgeboren sind so gnädig, mir Dero Behausung anzutragen, im Falle ich etwa nach Wien kommen sollte. Ich bin in der Tat ganz betroffen. Es würde Verwegenheit sein, mich dieser so gnädigen Einladung zu bedienen. Aber mein erster Weg in Wien würde ganz gewiß sein, Euer Freiherrlichen Gnaden die Hände zu küssen. Wer kann das wissen? Vielleicht bin ich noch so glücklich!

Sorgen Euer Hochgeboren nur für Ihre Ruhe und Gesundheit! Es schmerzt mich in der Seele, da ich las, Euer Gnaden hätten durch vielen Gram und Schmerz Ruhe und Gesundheit verloren. Der gütige Gott erhalte Sie! Ich bin äußerst gerührt.

Mein Sohn hat auf mein Schreiben von seinem Entschluß, Wien zu verlassen, etwas nachgelassen, und da er mich in Salzburg besuchen will, so werde ich ihm die weiteren nötigsten und kräftigsten Vorstellungen machen. Daß seine Frau aus der Weberischen Art schlägt, ist mir herzlich lieb; sonst würde er unglücklich sein. Euer Gnaden versichern mich, daß sie eine gute Person ist, und das ist mir genug!

Meine Tochter ist mit mir betrübt, daß wir so weit von Wien entfernt sind. Indessen tröste ich mich mit der Hoffnung, daß nicht Berge und Täler, aber wohl die Menschen zusammenkommen können; daß Euer Gnaden mich weiter Ihrer Gnade und Achtung würdigen werden; daß ich, wenigstens durch meinen

Sohn, von dem erwünschten Wohlsein und Zufriedenheit einer so menschenfreundlichen Dame auch in Zukunft immer Nachricht haben werde, wo mir nichts übrigbleibt, als imstande zu sein, mit allem Eifer in der Tat zeigen zu können, daß ich von redlichem Herzen mit der größten Hochachtung, Ehrfurcht und Ergebenheit bin

Euer Hochgeboren untertänigst gehorsamer

Diener Leopold Mozart.[1]

An Frau Marianne Berchtold von Sonnenburg geb. Mozart in St. Gilgen (282)

Salzburg, den 14. September 1784, um 10 Uhr morgens.

Mein Sohn war in Wien sehr krank. Er schwitzte in der neuen Oper des Paesiello [Il re Teodoro] durch alle Kleider und mußte durch die kalte Luft erst den Bedienten anzutreffen suchen, der seinen Überrock hatte, weil unterdessen der Befehl erging, keinen Bedienten durch den ordentlichen Ausgang ins Theater zu lassen. Dadurch erwischte nicht nur er, sondern manche andre Person ein rheumatisches Fieber, das, wenn man nicht gleich etwas dazu tut, in Faulfieber [Schwindsucht] ausartet. Er schreibt: „Ich habe vier Tage nacheinander zur nämlichen Stunde rasende Kolik bekommen, die sich allzeit mit starkem Erbrechen geendet hat. Ich muß mich nun entsetzlich halten. Mein Doktor ist Herr Sigmund Barisani,[2] der ohnehin die Zeit, als er hier ist, fast täglich bei mir war. Er wird hier sehr gelobt, ist auch sehr geschickt; und Sie werden sehen, daß er in kurzem sehr avancieren wird. Wir bitten, in Ihrem Briefe nach St. Gilgen unserm Herrn Schwager und meiner Schwester eine Million Busserl zu schicken."

An Marianne von Berchtold (283)

Salzburg, den 17. September 1784.

[Am 15. September] hatten wir große Musik beim Barisani, wo ich die neue exzellente Sinfonie von Deinem Bruder produziert habe.[3] Es wurde mir durch Josef Barisani ein Herr Schmidt vorgestellt, der, da er meinen Namen

[1] Leopold machte sich damals ein falsches Bild von der Gönnerin seines Sohnes. Nachdem er sie gelegentlich des einzigen Besuches, den er je seinem Sohne in Wien gemacht hat, im Frühjahr 1785, kennen gelernt hatte, tut er ihrer nie wieder Erwähnung. – [2] Bereits erwähnt Bd. I, S. 249. – [3] Die (36.) C-Dur-Sinfonie, N. Cl. 414; K. 425.

hörte, vor Freude außer sich war. Es ist derselbe, der in Wien den Pedrillo bei der Entführung aus dem Serail gesungen hat, folglich Deinen Bruder sehr gut kennt, so daß zu hoffen ist, daß man Deines Bruders Oper [hier] gut aufführen wird, weil er selbst in Wien dabei gespielt, und nachdem man solche in Prag über zwölfmal aufgeführt hat. Auch ist der gute Akteur und Sänger Brandl dabei.

An Marianne von Berchtold (284)

Salzburg, den [?] . . . November 1784.

Am Sonntag wurde [hier] die [Entführung aus dem Serail] abermals mit dem größten Beifall aufgeführt, und zwar wird die Oper so geliebt, daß die ganze Stadt sie als das herrlichste Werk preist. [Michael] Haydn saß hinterm Klavier im Orchester. Alles fragte ihn natürlicherweise um seine Meinung, und er sagte: daß dieser Oper nichts abgehe als ein Orchester von 60 bis 70 Personen und die nötigen Zwischeninstrumente, als da sind Klarinette und englisches Horn, die man aus Not [hier] mit der Bratsche spielen mußte. Dann würde man erst hören, was dies für ein vortreffliches Werk sei. Er war wirklich in seinem größten Vergnügen. Nun wird die Oper bis Weihnachten ruhen. Dann wird sie wieder zweimal aufgeführt. Das Duett der Blonde mit ihrem Pedrillo, dann ihre Arie [Welche Wonne, welche Lust . . .] sind wiederum repetiert worden. Das Sauflied [im zweiten Akt] Vivat Bacchus! Bacchus lebe! mußte gar dreimal wiederholt werden. Alle, die es in Wien gesehen, sagen einhellig, daß es hier besser, feuriger und natürlicher agiert und mit mehr Eifer vorgestellt wird als in Wien. Das sagen auch die beiden Barone von Fechenbach, die es in Berlin, Mainz und Mannheim aufführen sahen.

An Marianne von Berchtold (285)

Salzburg, den 22. Januar 1785.

Diesen Augenblick erhalte ich zehn Zeilen von Deinem Bruder, wo er schreibt, daß sein erstes Subskriptionskonzert den 11. Februar anfängt und alle Freitage kontinuiert; daß er in der dritten Fastenwoche sicher einen Tag zum Konzert im Theater für den Heinrich[1] habe; daß ich bald kommen solle; daß er vergangenen Sonnabend seine 6 Quartetti,[2] die er dem Artaria für 100 Dukaten verkauft

[1] Heinrich Marchard. – [2] Die Haydn gewidmeten Quartette, erschienen 1785, vgl. S. 38.

habe, seinem lieben Freunde Haydn und andern guten Freunden habe hören lassen. Am Ende heißts: „Nun setze ich mich wieder zu meinem angefangenen Konzert. Adieu!"

An Marianne von Berchtold (286)

Wien [Montag], 14. Februar 1785.[1]

Am Freitag um ein Uhr waren wir in der Schulerstraße Nr. 846 im ersten Stock. Daß Dein Bruder ein schönes Quartier mit aller zum Haus gehörigen Auszierung hat, mögt Ihr daraus schließen, daß er 460 Gulden Hauszins zahlt.[2]

Den nämlichen Freitag abends fuhren wir in sein erstes Subskriptionskonzert, wo eine große Versammlung von Menschen von Rang war. Jede Person zahlt für diese sechs Fastenkonzerte einen Souveraindor oder drei Dukaten. Es ist auf der Mehlgrube; er zahlt für den Saal jedesmal nur ein halb Souveraindor. Das Konzert war unvergleichlich, das Orchester vortrefflich. Außer den Symphonien sang eine Sängerin vom welschen Theater zwei Arien; dann war ein neues vortreffliches Klavierkonzert vom Wolfgang, wo der Kopist, da wir ankamen, noch daran abschrieb und Dein Bruder das Rondo noch nicht einmal durchzuspielen Zeit gehabt hatte, weil er die Kopiatur übersehen mußte.[3] Daß ich nun da viele Bekannte angetroffen und mir alles zulief, kannst Dir leicht vorstellen; bei andern aber wurde ich eingeführt.

Am Samstag war abends Herr Joseph Haydn und die zwei Barone Tindi bei uns. Es wurden die neuen Quartette gemacht, aber nur die drei neuen, die er zu den andern drei, die wir haben, gemacht hat. Sie sind zwar ein bißchen leichter, aber vortrefflich komponiert. Herr Haydn sagte mir: „Ich sage Ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, Ihr Sohn ist der größte Komponist, den ich von Person und dem Namen nach kenne. Er hat Geschmack und überdies die größte Kompositionswissenschaft."

Am Sonntag abends war im Theater die Akademie der italienischen Sängerin

---

[1] Im sogenannten Camesina-Haus, wo Mozart vom 1. Oktober 1784 bis 24. April 1787 wohnte. Er zog dann in eine billigere Wohnung auf der Landstraße (Hauptstraße Nr. 224, jetzt Hühnergasse 17). Am 17. Juni 1788 fand abermals ein Umzug statt, nach Währingerstraße Nr. 135 (jetzt 16), in der Alservorstadt. Das ländlich gelegene Haus hieß: Zu den drei Sternen. Mozarts letzte Wohnung war ab Michaelis 1790 in der Rauhensteingasse, im heute weggerissenen kleinen Kaisersteinschen Hause. — [2] Leopold weilte vom 10. Februar bis zum 25. April 1785 zu Besuch bei seinem Sohne in Wien. — [3] N. Cl. 436; K. 466.

Laschi, die jetzt nach Italien reist. Sie sang zwei Arien.[1] Es war ein Violoncellokonzert, ein Tenor und Baß sang je eine Arie, und Dein Bruder spielte ein herrliches Konzert, das er für die Paradies nach Paris gemacht hatte.[2] Ich war nur zwei Logen von der recht schönen württembergischen Prinzessin neben ihr entfernt und hatte das Vergnügen, alle Abwechslung der Instrumente so vortrefflich zu hören, daß mir vor Vergnügen die Tränen in den Augen standen. Als Dein Bruder wegging, machte ihm der Kaiser mit dem Hut in der Hand ein Kompliment hinab und schrie: „Bravo Mozart!" Beim Herauskommen zum Spielen war ihm ohnehin zugeklatscht worden.

Gestern waren wir nicht im Theater, denn es ist alle Tage Akademie. Heute abend ist wieder Konzert im Theater. Dein Bruder spielt abermals ein Konzert. Ich werde verschiedenes Neues von Deinem Bruder mitbringen.

Der kleine Karl[3] sieht Deinem Bruder ganz ähnlich. Ich fand ihn recht gesund. Allein zuzeiten haben die Kinder Anstoß wegen der Zähne. Das Kind ist übrigens sehr angenehm, denn es ist ungemein freundlich und lacht, sooft mans anredet. Ich habs erst ein einziges Mal ein bißchen weinen, aber gleich den Augenblick wieder lachen sehen.

Gestern den 15. [Februar] war wieder ein Konzert im Theater für ein Mädel, die scharmant singt. Dein Bruder spielte das neue große Konzert in D[4] magnifik. Heute gehen wir in eine Hausakademie zum Salzburger Agenten Herrn von Ployer.

Dein Bruder, die Schwägerin, ich und Marchand[5] küssen Euch millionenmal und bin ewig Euer redlicher Vater

Mozart.

An Marianne von Berchtold (287)

Wien, den 21. Februar 1785.

Ich bin in Deines Bruders zweitem Konzert gewesen, das abermals herrlich war. Heute spielt er beim Grafen Zichy.

---

[1] Ein Jahr später sang sie die Gräfin im „Figaro". – [2] Maria Theresia Paradies, eine Wienerin (1759 bis 1824). Sie war erblindet. Gemeint ist wohl N. Cl. 427; K. 456. – [3] Karl Mozart, W. A. Mozarts ältester Sohn, damals noch nicht zwei Jahre alt. – [4] K. 466. – [5] Heinrich Marchand, Violin- und Klavierspieler, ein Schüler Mozarts, Sohn des Theaterdirektors Marchand in München. Seine Schwester war die Sängerin Margarete Danzi geb. Marchand.

An Marianne von Berchtold (288)

Wien, den 12. März 1785.

Dein Bruder, der auch einen Abend im Theater hatte, machte 559 Gulden, welche wir nicht vermuteten, da er eine aus über 150 Personen bestehende Subskriptions-Gesellschaft hat und sich so oft im Theater bei anderer Akademien aus Gefälligkeit hat hören lassen.

Deines Bruders Fortepiano-Flügel ist, seit ich hier bin, wenigstens zwölfmal ins Theater oder zum Fürsten Kaunitz, Grafen Zichy usw. getragen worden.

Er hat ein großes Fortepiano-Pedal machen lassen, das unter dem Flügel steht, um drei Spannen länger und erstaunlich schwer ist.

Torricella sticht einen von Deinem Bruder gemachten Klavierauszug der Entführung; aber Dein Bruder hat ihn noch nicht ganz fertig gemacht. Drei Sonaten sind bei Torricella heraus, davon nur eine mit Violine.[1]

An Marianne von Berchtold (289)

Wien, 19. März 1785.

Ich glaube, daß mein Sohn, wenn er keine Schulden zu bezahlen hat, jetzt 2000 Gulden in die Bank legen kann. Das Geld ist sicher da, und die Hauswirtschaft ist, was Essen und Trinken betrifft, im höchsten Grade ökonomisch.

An Marianne von Berchtold (290)

Wien, [den 25. März] am Karfreitag 1785.

Ich denke nun, ich werde das [Hagenauersche] Haus nicht mehr lange bewohnen, denn, soviel ich [seinen Reden] abgenommen, wird [der Advokat Raab, der Mitzerl Vetter] nach einiger Zeit seine Advokatur aufgeben und sich nach Salzburg zurückziehen . . . . . Sollte sich nun dieses ereignen, so gedenke ich die Wohnung im Alberti-Hause zu nehmen, wo ich damals die Marchandschen logiert habe.

Madame Lange,[2] die Schwägerin Deines Bruders, war mit ihrem Manne diese Fastenzeit in München, wo sie beide im Theater Gastrollen spielten und gut

[1] Op. VII: Köchel Nr. 333, 454. — [2] Aloysia geb. Weber, Konstanzens Schwester. Ihr Gatte, der Hofschauspieler Josef Lange, geboren 1751 in Würzburg, war in erster Ehe (1777 bis 1779) mit einer geborenen Schindler verheiratet gewesen (1757 bis 1779). Er heiratete dann Aloysia 1780; die Ehe wurde 1795 getrennt. Aus der ersten Ehe stammte Josef Lange junior (1777 bis 1836), ein kleiner Beamter. Dessen Tochter war Josefine

bezahlt wurden. Sie hatte auch eine Komödie ganz für sich, sang beim Kurfürsten, bekam eine hübsche goldne Frauenzimmertabatière, sang im Liebhaberkonzert, bekam eine Medaille [im Werte] von 25 Dukaten mit des Kurfürsten und der Kurfürstin Porträts. Dann gingen: sie, ihr Mann, der Martin Lange und seine Frau über Salzburg nach Wien und suchten mit einem Rekommandationsschreiben von der verwitweten Kurfürstin am Wahltage [in Salzburg] einzutreffen, wo sie auch sang und vom Erzbischof 40 Dukaten bekommen hat. Sie sind am Mittwoch [den 16.] von Salzburg abgereist und heute vor acht Tagen [am 18.] hier eingetroffen.

Nun habe ich die Lange zweimal bei sich am Klavier fünf bis sechs Arien singen hören, die sie mit aller Willfährigkeit sang. Es ist gar nicht zu widersprechen, daß sie mit der größten Expression singt. Allein jetzt erkläre ich mir, warum mir einige, die ich öfters fragte, sagten, sie habe eine sehr schwache Stimme – und andere sagten mir, sie habe eine sehr laute Stimme. Beides ist wahr. Die Haltung und alle Noten des Ausdrucks sind erstaunlich stark, die zärtlichen Sachen, die Passagen und Auszierungen und die hohen Töne sehr fein, so daß, nach meiner Empfindung, eins gegen das andere zu sehr absticht und im Zimmer die starken Töne die Ohren beleidigen, im Theater aber die feinen Passagen große Stille und Aufmerksamkeit des Zuhörers voraussetzen.

Der Madame [Aloysia] Lange Mann ist ein guter Maler und hat mich gestern abend auf rotes Papier abgezeichnet, vollkommen getroffen und schön gezeichnet.[1]

Die [Madame Lange geb.] Boudé wird kommenden Freitag das erstemal in Diderots Hausvater als Sophie auftreten. [Martin] Lange macht den St. Albin.

An Marianne von Berchtold (291)

Wien, den 2. April 1785.

Madame Lange (Boudé) hat in Diderots „Hausvater" vortrefflich gespielt und allen Beifall erhalten. Morgen wird sie in den „Drei Töchtern" die lustige Tochter spielen. Ich hab die Madame [Aloysia] Lange in [Grétrys] „Azor und Zemire"[2] gesehen und in der „Pilgrimschaft von Mekka". Beide Male sang und

Lange (1820 bis 1893) in Wien. Konstanze Nissen bezeichnet sie in ihrem Testament als „Großnichte". Ein gutes Bild von Lange senior findet sich nachgebildet in den Mitteilungen der Mozartgemeinde zu Berlin 14. Heft (Oktober 1902). Er war ein guter Schauspieler und ein vielseitig gebildeter Mann. Er ist 1827 in Wien gestorben. – [1] Diese Zeichnung ist meines Wissens verschollen. – [2] In dieser Rolle ist sie auf einem seltenen Stich verewigt, von dem wir eine Nachbildung bringen, vgl. Ikonographie.

spielte sie vortrefflich. Wir haben alle beim Herrn Lange, wo auch Herr Lange von München wohnt, gespeist, und morgen speisen sie bei uns. Am Mittwoch kommender Woche wird eine erst angekommene Sängerin Coltellini auftreten.

Der kleine halbjährige Karl ist gesund, freundlich und wohlauf.

An Marianne von Berchtold (292)

Wien, den 8. April 1785.

Die Boudé hat nun schon dreimal gespielt: die Sophie, dann in den „Drei Töchtern" auch das fröhliche naive Mädchen. Sie gefällt, obgleich sie eine Vorgängerin hatte, die so außerordentlich gut spielte, daß man sich nichts Vortrefflicheres und Natürlicheres vorstellen kann, die aber auf einmal das Gehör verlor. Folglich ließ man die Boudé von München kommen, da die Madame Adamberger[1] in der Kur ist, eine liebe, artige Person. Heute ist die neue italienische Oper zum zweitenmal. Das erstemal war ich verhindert; heute aber werde ich sie sehen. Morgen wird die Boudé das viertemal auftreten, im „Loch in der Tür".[2]

Ich werde zwei neue Konzerte, dann alle Kadenzen und verschiedene Variationen mitbringen. Habe alles schon in den Händen.

Euer redlicher Vater
Mozart.

An Marianne von Berchtold (293)

Wien, den 16. April 1785.

Endlich sind wir entschlossen, Donnerstag den 21. von hier abzureisen, in Gesellschaft der Boudé und ihres Mannes. Dein Bruder und [Deine] Schwägerin waren erst entschlossen, die Reise mitzumachen. Allein jetzt hinkt schon alles wieder, und es wird vermutlich nichts daraus, obwohl sich jedes sechs Paar Schuhe hat machen lassen, die schon dastehen.

Am Dienstag [den 19.] schickt die Baronin von Waldstädten ihre Pferde. Wir fahren zu ihr nach Kloster Neuburg, wo sie immer ist, speisen dort und [kommen] abends zurück. Ich bin begierig, diese meine Herzensfrau kennen zu lernen, da ich schon ungesehen der Mann ihres Herzens war.

In München werde ich wohl wenigstens acht Tage ausruhen und dann nach Hause segeln.

---

[1] Marie Anna (Nanny) Adamberger geb. Jaquet, von 1768 bis 1804 am Burgtheater, seit 1780 Frau des Sängers Adamberger. — [2] Von Stephanie dem Jüngeren (1781).

An Marianne von Berchtold (294)

Wien, den 30. April 1785.

Wir sind endlich den 25. d. M. um ½11 Uhr in Gesellschaft Deines Bruders und seiner Frau von Wien abgereist. Wir haben in Purkersdorf zusammen Mittag gegessen. Sie sind nach Wien zurück, und wir schliefen in St. Pölten. Am 26. abends um 7 Uhr waren wir in Linz. Unsre Einkehr war auf vorläufige Anordnung dem Herrn Grafen Thun gegenüber im Schwarzen Bock, wo wir aber nur schlafen. Weil des Grafen Söhne eben alle da sind, sind alle Zimmer [im Schlosse] besetzt. Wir sind den ganzen Tag bei Tisch und in Gesellschaft beim Grafen. Ja, gar das Frühstück wird täglich herübergetragen. Wir werden schwerlich vor dem 2. Mai wegkommen.

Morgen hält der neue Bischof, der krumme hinkende Graf Herberstein, seinen Einzug. Es muß, auf Vorschrift des Kaisers, wie bei den Aposteln zu Fuß geschehen. Der Bischof war beim Grafen. Wir sprachen vieles von unserer alten Bekanntschaft: wie wir mit ihm von Passau auf der Donau nach Linz gefahren und Dein Bruder den alten Bettelmann hat ins Wasser fallen lassen.

Graf Thun hat dem Heinrich [Marchand] 15 Dukaten Präsent gemacht.

An Marianne von Berchtold (295)

Salzburg, den 2. September 1785.

So betrübt mir Deine Abreise war, so vergnügt habe ich meinen ganzen Tag immer in Gesellschaft des Leopoldl[1] zugebracht und wünsche ihn so lange zu haben, bis ich ihn an der Hand nach St. Gilgen führen könnte! Da müßte ich freilich noch etwa zehn Jahre leben, und folglich müßte der Leopoldl mich dann und nicht ich ihn führen. Durch den Boten werde ich eine Sauerbrunnflasche mit Met[2] schicken. Die Kinder sollen des Leopoldls Gesundheit trinken.

An Johann Baptist Franz von Berchtold (296)

Salzburg, den 2. September 1785.

Lieber Herr Sohn!

Ich möchte Sie nochmal bitten, wegen dem Kinde ohne Sorge zu sein. Wir haben nichts zu übereilen. Sie haben fünf Kinder bei sich, und das sechste ist hier unterdes wohl versorgt.[3]

---

[1] Sein kleiner Enkel, geboren am 27. Juli 1785. Über ihn im vorletzten Kapitel dieses Buches. – [2] Honigwein. – [3] Vier Knaben und ein Mädchen, im Alter von 3 bis 14 Jahren.

Man kann die letzten vierzehn Tage dieses Monats mit Sicherheit reisen. Das ist also der Fall, wenn Sie glauben und wollen, daß der Leopoldl hinausgebracht werden solle [nach St. Gilgen], und das überlassen Sie mir dann. Will mir aber der Herr Sohn den Leopoldl hierinnen lassen, so wird es mir ein Vergnügen sein, ihn zu versorgen, und Sie bekommen das Kind schon übertrocknet, wie die Leute sagen, da es dann $^3/_4$ Jahr ist. Das Kind ist bei mir herrlich versorgt. Daß ich alles mit Freuden auf meine Kosten tun will, versteht sich von selbst. Nun wählen Sie nach Ihrer Einsicht und Ihrem Belieben, wie Sie es erträglicher finden, da es Ihnen vor Augen liegt, daß das Kind hier ganz versorgt wird. Sie sehen, liebster Sohn, es kann ohne Übereilung, wie Sie es gut befinden, alles getan werden. Es ist alles überdacht. Ich muß schließen.

Wir alle küssen Sie alle.

Mozart.

An Marianne von Berchtold (297)

Salzburg, den 17. September 1785, früh.

Eben erhalte ich einen Brief von Deinem Bruder [vom 14.]. Er schreibt, daß er mir unter der Zeit einmal geschrieben habe. Darin war die Anekdote über [Josef] Lange, so öffentlich in der Wiener Kurante im Druck herausgekommen. Dann, daß der Kaiser zu Deines Bruders Frau gesagt hat: Was für ein Unterschied, einen braven Mann zu haben!

Dein Bruder hat seine Quartette mit einer welschen Dedikation[1] Herrn Josef Haydn gewidmet. Mit der nächsten Diligence werde ich es bekommen. Dein Bruder küßt Dich und Deinen Herrn von Herzen.

An Marianne von Berchtold (298)

Salzburg, den 3. November 1785.

Von Deinem Bruder habe ich noch keinen Buchstaben. Sein letzter Brief war vom 14. September, und seit der Zeit sollen mit jedem Postwagen die Quartette kommen. Wäre er krank, so hätte es mir Herr Artaria in seinem Briefe vom 28. Oktober geschrieben.

Der Zeitungsschreiber traf mich vor einigen Tagen an und sagte: „Es ist ja ganz erstaunlich, was für eine Menge Sachen Ihr Herr Sohn jetzt herausgibt. In allen musikalischen Anzeigen lese ich nichts als immer Mozart. Der Berliner

[1] Vgl. S. 38.

Anzeiger setzt bei der Anzeige der Quartette nur folgende Worte: ‚Es ist ohnnötig, dem Publikum diese Quartette anzurühmen. Genug, wenn wir sagen: sie sind von Herrn Mozart.‘ Ich konnte ihm nichts antworten, als ich nichts weiß, da ich schon die sechste Woche keinen Brief von ihm habe. Er sagte auch etwas von einer neuen Oper.[1] Basta! Wir werdens wohl hören!

An Marianne von Berchtold (299)

Salzburg, den 2. Dezember 1785.

Gestern brachte endlich der Austräger ein wohlverwahrtes Päckl vom Postwagen mit den 6 Quartetten[2] und 3 Partituren, nämlich: ein Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncell; dann die 2 großen neuen Klavierkonzerte.[3] Das kleine Klavierquartett ist erst vom 16. Oktober dieses Jahres,[4] und liegt schon das Violin und Viola, weils bereits gestochen ist, im Abdruck dabei. Mir ward mörderisch die Zeit lang. Zum Glück kam um 5 Uhr der junge Preymann, und obgleich ich meine Augen nicht mehr recht in Ordnung hatte, da ich notwendig einen ganz erstaunlich langen Brief vor- und nachmittags an Marchand zustande und auf die Post bringen mußte, so diente es mir doch zur Unterhaltung bis 8 Uhr, drei der neuen Quartette mit dem Preymann ernstlich durchzuspielen, damit wir sie später zusammen spielen können, wozu wir einen zur Violin 2do und Violoncell abrichten, ich aber die Viola spielen werde. Nun hat der Notenschreiber wieder genug zu schreiben; es wird aber langsam hergehen. Die Klavierpartie lasse ich ihn zuerst schreiben. Da gibts bei den Konzerten was zu exerzieren.

An Marianne Berchtold (300)

Salzburg, den 16. Dezember 1785.

Nun ist geschehen, was ich meinem Sohne vorhergesagt habe. Die Entführung aus dem Serail ist bereits im Klavierauszuge in Augsburg erschienen, beim Buchhändler Stage, für 7 Gulden und ich weiß nicht wieviel Kreuzer. Sie ist vom Kanonikus Stark fürs Klavier ausgezogen und auch in Mainz gestochen und mit vielen Lobeserhebungen des berühmten Herrn von Mozart in der Augsburger Zeitung ausposaunt. Hat Torricella schon viel daran gestochen, so hat er großen Schaden.

[1] Figaros Hochzeit. – [2] Die Haydn gewidmeten. – [3] Wohl: N. Cl. 436, 437; K. 466 und 467. – [4] N. Cl. 447; K. 478.

An Marianne von Berchtold (301)

Salzburg, den 13. Januar 1786.

Unter der Zeit habe ich auf zwei Briefe von mir erst eine Antwort von Deinem Bruder vom 28. Dezember erhalten. Er schreibt mir in Eile, daß er drei Subskriptionskonzerte mit 120 Subskribenten gegeben hat; daß er ein neues Klavierkonzert in Es-Dur dazu gemacht, wo er, was etwas Seltsames ist, das Andante repetieren mußte;[1] daß er den Fiala gleich zu sich genommen; vom André schreibt er nichts, aber Normann schriebs dem Brunetti, daß er sich für den Fiala schon an drei Orten verwendet, um ihm Brot zu verschaffen;[2] und daß er mir mit dem Postwagen eine neue Klaviersonate schicken werde.

An Marianne von Berchtold (302)

Salzburg, den 21. April 1786.

Madame Duschek sang. Wie? Ich kann mir nicht helfen! Sie schrie ganz erstaunlich eine Arie von Naumann mit übertriebener Expressionskraft, so wie damals[3] und noch ärger – lieber Himmel! – mit so vielen anderen Singfehlern, daß es mir für ihre starke Stimme sehr leid tut, solche nicht besser brauchen zu können. Allein wer ist die Ursache? Ihr Mann, der es nicht besser versteht und sie gelehrt hat, noch lehrt und ihr beibringt, daß sie allein den wahren Gusto habe.

An Marianne von Berchtold (303)

Salzburg, den . . . April 1786.

Am 28. April geht Le Nozze di Figaro zum ersten Male in Szene.[4] Es wird viel sein, wenn er reüssiert, denn ich weiß, daß er erstaunlich starke Kabale wider sich hat. Salieri mit seinem ganzen Anhange wird wieder suchen, Himmel und Erde in Bewegung zu setzen. Duschek sagte mir neulich, daß Dein Bruder so viele Kabalen wider sich habe, weil er wegen seines besonderen Talents und Geschicklichkeit in so großem Ansehen stehe.

An Marianne von Berchtold (304)

Salzburg, den 18. Mai 1786.

Bei der zweiten Aufführung der Nozze di Figaro in Wien sind fünf Stücke und bei der dritten sieben Stücke repetiert worden, worunter ein kleines Duett dreimal hat müssen gesungen werden.

---

[1] Köchel 482; N. Cl. 450. – [2] Josef Fiala, Oboist in München, später in Salzburg. – [3] 1777 in Salzburg. – [4] Am 1. Mai im Wiener Burgtheater.

An Marianne von Berchtold (305)

Salzburg, den 17. November 1786.

Heute habe ich einen Brief Deines Bruders beantworten müssen, der mir viel Schreibens gekostet hat; folglich kann ich Dir sehr wenig schreiben. Es ist spät. In die Komödie will ich heut auch gehen, da ich jetzt frei bin. Mit dem Wiener Brief bin ich eben erst zu Ende gekommen.

Daß ich einen sehr nachdrücklichen Brief schreiben mußte, kannst Du Dir leicht vorstellen, da er mir keinen geringeren Vorschlag macht, als seine zwei Kinder[1] in meine Versorgung zu nehmen, dieweil er im halben Fasching durch Deutschland nach England machen möchte usw. Ich habe aber tüchtig geschrieben und ihm versprochen, die Fortsetzung meines Briefes mit der nächsten Post zu schicken. Der gute ehrliche Silhouettenmacher Müller hatte Deinem Bruder den Leopold[2] gelobt. Dadurch hatte er erfahren, daß das Kind bei mir ist, was ich ihm niemals geschrieben hatte. Also kam ihm oder vielleicht seiner Frau der gute Einfall. Das wäre freilich nicht übel! Sie könnten ruhig reisen, könnten sterben, könnten in England bleiben. Und ich könnte ihnen mit den Kindern nachlaufen oder der Bezahlung, die er mir für Menscher und Kinder anträgt. Basta! Meine Entschuldigung ist kräftig und lehrreich, wenn ers benutzen will.

An Marianne Berchtold (306)

Salzburg, den 12. Januar 1787.

Dein Bruder wird jetzt mit seiner Frau bereits in Prag sein, denn er schrieb mir, daß er verflossenen Montag dahin abreisen werde. Seine Oper Le Nozze di Figaro ist mit so großem Beifall allda aufgeführt worden, daß ihm das Orchester und eine Gesellschaft großer Kenner und Liebhaber einen Einladungsbrief geschrieben und ein Gedicht,[3] das über ihn gemacht worden, zugeschickt hat. Ich hab es von Deinem Bruder; Graf Starhemberg hat es von Prag bekommen. Am nächsten Botentag werde ich es Euch schicken. Madame Duschek geht nach Berlin. Die Rede, daß Dein Bruder nach England reisen wird, besteht noch immer von Wien, Prag und München aus.

---

[1] Karl und Leopold. — [2] Das Söhnchen der Tochter, den der Großvater dauernd bei sich in Salzburg hatte. Vgl. Brief 295. — [3] Abgedruckt bei Prochazka S. 28. Es ist dichterisch ohne Wert.

An Marianne von Berchtold (307)

Salzburg, den 24. Februar 1787.

Bei einem alten Manne kann keine Rede von vollkommener Gesundheit mehr sein, da ihm immer etwas fehlt und ein alter Mann abnimmt wie die Jugend aufnimmt. Kurz, man muß flicken, solange man flicken kann. Dermalen kann ich gute Hoffnung auf das bessere Wetter setzen. Übrigens wirst Du mich ganz natürlich sehr mager finden, was aber in der Hauptsache nichts tut.

An Marianne von Berchtold (308)

Salzburg, den 2. März 1787.

In betreff Deines Bruders habe ich erfahren, daß er wieder in Wien ist, denn ich hatte, seitdem ich ihm nach Prag geschrieben, keine Antwort. Daß er tausend Gulden in Prag – wie man sagt – gewonnen; daß sein jüngster Bub Leopold[1] gestorben; und daß er nach England reisen will; allein daß ihm sein gewesener Skolar Attwood vorher in London etwas Gewisses ausmachen soll: nämlich den Kontrakt, eine Oper zu schreiben, oder ein Subskriptionskonzert usw. Über den nämlichen Gegenstand wird ihm auch Madame Storace[2] das Maul wässerig gemacht haben und die ganze Gesellschaft. Und diese Leute und sein Skolar werden den Gedanken in ihm auch anfangs erweckt haben, mit ihnen nach England zu gehen. Nachdem ich ihm aber väterlich darüber geschrieben, daß er auf der Reise im Sommer nichts gewinnen, auch zur unrechten Zeit in England anlangen würde; daß er wenigstens 2000 Gulden im Sack haben müsse, um diese Reise zu unternehmen; und daß er endlich, ohne ein gewisses Engagement in London im voraus sicher zu haben, Gefahr liefe, bei aller Geschicklichkeit, anfangs wenigstens, sicher Not zu leiden: so wird er den Mut verloren haben, da natürlicherweise der Bruder[3] der Sängerin für diesmal eine Oper schreiben wird.

Wolfgangs letzter Brief an seinen Vater (309)

Wien, den 4. April 1787.

Mon très cher Père!

Mir ist es sehr unangenehm, daß durch die Dummheit der Storace mein Brief nicht in Ihre Hände gekommen ist. Diesen Augenblick höre ich eine Nach-

[1] Leopold Mozart, geb. 18. 10. 1786, gest. im Frühjahr 1787. — [2] Nancy Storace (1766 bis 1817), Koloraturſängerin, eine gute Freundin Mozarts. — [3] Stephan Storace (1763 bis 1796), englischer Komponist.

31. Wachsrelief Mozart 1786

richt, die mich sehr niederschlägt, um so mehr, als ich aus Ihrem Letzten vermuten konnte, daß Sie sich gottlob recht wohl befänden. Nun höre ich aber, daß Sie wirklich krank seien! Wie sehnlich ich einer tröstenden Nachricht von Ihnen selbst entgegensehe, brauche ich Ihnen doch wohl nicht zu sagen; und ich hoffe es auch gewiß, obwohl ich es mir zur Gewohnheit gemacht habe, mir immer in allen Dingen das Schlimmste vorzustellen.

Da der Tod – genau zu nehmen – der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts Schreckliches mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes. Und ich danke meinem Gott, daß er mir das Glück geschaffen, den Tod als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit zu erkennen. Ich lege mich nie zu Bette, ohne zu bedenken, daß ich vielleicht – so jung ich bin – den andern Tag nicht mehr sein werde; und es wird doch kein Mensch von allen, die mich kennen, sagen können, daß ich im Umgang mürrisch oder traurig wäre. Für diese Glückseligkeit danke ich meinem Schöpfer alle Tage und wünsche sie von Herzen jedem meiner Mitmenschen.

Ich hoffe und wünsche, daß Sie sich, während ich dieses schreibe, besser befinden. Sollten Sie aber wider alles Vermuten nicht besser sein, so bitte ich Sie, es mir nicht zu verhehlen, sondern mir die reine Wahrheit zu schreiben oder schreiben zu lassen, damit ich, so geschwind als menschenmöglich ist, in Ihren Armen sein kann.[1] Ich beschwöre Sie bei allem, was uns heilig ist. Doch hoffe ich, bald einen trostreichen Brief von Ihnen zu erhalten, und in dieser angenehmen Hoffnung küsse ich Ihnen samt meinem Weibe und dem Karl tausendmal die Hände und bin ewig

Ihr gehorsamster Sohn

W. A. Mozart.

---

[1] Leopold starb am 28. Mai 1787.

XXIV

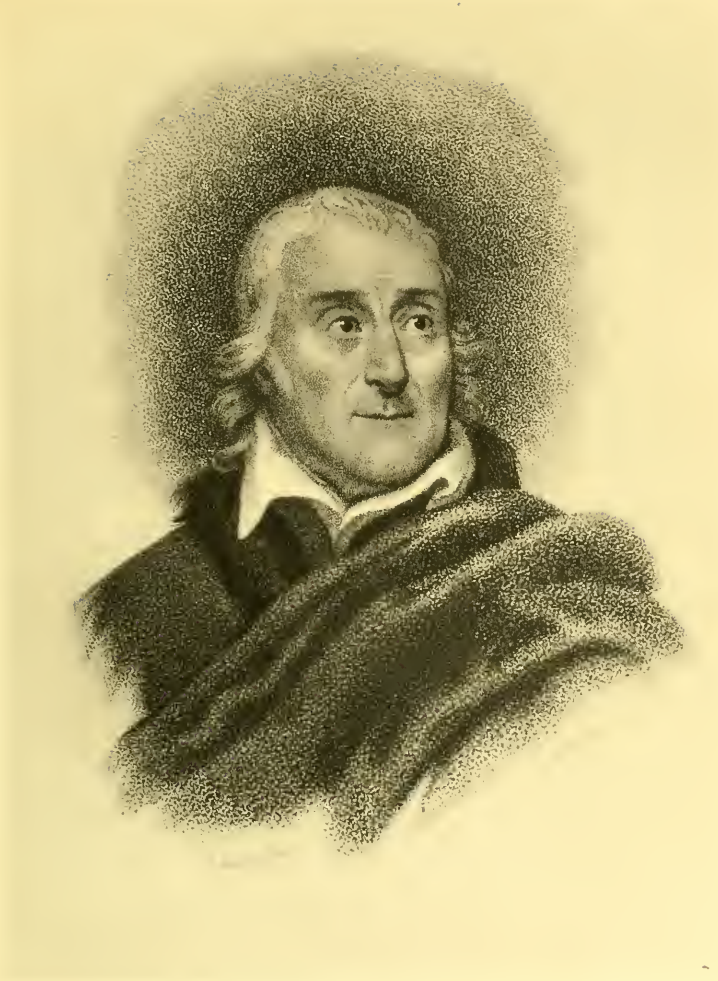
Figaros Hochzeit

1786

Man möchte glauben, daß die Volkstümlichkeit von Mozarts Entführung sowohl in Wien wie andernorts alsbald eine Weiterentwickelung der deutschen Oper zur Folge hätte haben müssen. Dem waren aber verschiedene Umstände entgegen, vor allem der den Ausschlag gebende musikalische Geschmack des Kaisers. Und so war es unvermeidlich, daß die kaum ins Leben gerufene Unternehmung zu keiner Höhe gelangte. Bereits zu Ende des Karnevals 1783 ging die deutsche Oper wieder ein, und eine italienische trat an ihre Stelle. Zwei Jahre später wurde zwar abermals ein Versuch gemacht – in dem vom Hofe übernommenen Kärntnertor-Theater, wo vor allem Dittersdorfs Doktor und Apotheker einen großen Erfolg hatte – indessen konnten sich die Kräfte der vaterländischen Oper mit denen der fremdländischen nicht messen. Salieri war und blieb des Kaisers Lieblingskomponist, und die Wiener jubelten ohne Bedenken immer wieder der italienischen Musik zu.

Mozart verfolgte die Siege seiner Rivalen Salieri, Cimarosa, Sarti, Paesiello, Casti und anderer mit der größten Aufmerksamkeit. Indem er einsah, daß gegen den Strom zu schwimmen nutzlos war, begrub er seine deutschen Hoffnungen. Er war zum nimmer wankenden Vorkämpfer nicht geboren.

Den Unterhalt für sich und die Seinen erwarb er sich mühselig und unzulänglich durch Musikstunden, Konzerte und den Verkauf oder Druck von Kompositionen. Opernaufträge wurden ihm nicht zuteil. Die bereits erwähnte Gelegenheitsarbeit „Der Schauspieldirektor" kann man kaum rechnen. Wir wissen, Mozarts große Passion war von jeher die Oper. Und so verstehen wir, daß er sich auch ohne Auftrag mit Opernplänen beschäftigte. Er machte sich in Rücksicht auf den Geschmack des Tages an italienische Texte. Dies waren: L'oca del Cairo (Die



32. N. Rogers: Lorenzo Daponte

Gans von Kairo)[1], Text von Varesco, und: Lo sposo deluso (Der gefoppte Freier).[2] Beide Fragmente fallen in den Sommer 1783.

Aus beiden Versuchen ist nichts geworden. Um größere Arbeiten durchzuführen, bedurfte es des zwingenden Antriebs eines festen Auftrages. Dieser und die Modelle, die Mozart in den Sängern und Sängerinnen der Uraufführung vor sich sah, brachten ihm immer erst den nötigen Elan. In seinen ewigen Geldnöten fand er überdies begreiflicherweise nicht den Mut, ins Aussichtslose zu schaffen.

Bereits im Jahre 1783 war nun ein merkwürdiger Mensch an Mozart herangetreten: Lorenzo Daponte – wie er sich nannte – eine jener abenteuerlichen Erscheinungen, an denen das XVIII. Jahrhundert so reich war. Seinen wirklichen Namen wissen wir nicht. Nach seinen Denkwürdigkeiten, die 1823 ff. in drei Bänden in New York erschienen sind,[3] ist er 1749 zu Ceneda im Venezianischen geboren. Er war jüdischer Herkunft, wurde aus Berechnung und Not Katholik und hat sich an den verschiedensten Orten Europas herumgetrieben, um schließlich nach Amerika auszuwandern, wo er in armseligen Verhältnissen hochbetagt gestorben ist. Er war ein kluger, skrupelloser, dabei durchaus nicht ungebildeter Mensch, Intrigant, Frauenjäger und Spieler, literarisch gewandt, aber wie die meisten jüdischen Schriftsteller viel zu sehr scharfer Verstandesmensch, als daß er sich zum schöpferischen Künstler hätte aufschwingen können. Seine Fähigkeit beruhte darin, die Stärken und Schwächen der Werke andrer zu erkennen. Wir werden diesen kritischen Scharfblick bei der Betrachtung seines Don Juan-Textes zu würdigen haben. Was von seinen eigenen Arbeiten ohne fremde Vorbilder entstanden ist, entbehrt der Bedeutung. Seine Unsterblichkeit verdankt er den beiden großen Operntextdichtungen oder vielmehr Nachdichtungen, die er für Mozart geschrieben hat. Offenbar gehört er zu den wenigen Zeitgenossen, die des Meisters Genie instinktiv erkannt haben. Schon das muß hervorgehoben werden. Seine eben erwähnten Denkwürdigkeiten sind übrigens ein verlogener Wirrwarr persönlicher Erinnerungen, kulturgeschichtlich ohne Wert, aus keinem anderen Grunde verfaßt, als sich in Szene zu setzen.[4] Der Titel Abbate, der ihm allgemein beigelegt wird, kommt ihm in Wirklichkeit nicht zu. In Wien bekleidete er, durch Salieri empfohlen, die Stelle des

[1] N. Cl. 412; K. 422. Der Partitur-Entwurf sowie das unvollendete Textbuch befinden sich in der K. Bibliothek zu Berlin. – [2] N. Cl. 413; K. 430. Der Partitur-Entwurf in der K. Bibliothek Berlin. – [3] Memorie di Lorenza da Ponte, da Ceneda. Nuova-Yorca. – [4] Sie erscheinen demnächst deutsch in 2 Bänden bei Georg Müller in München, vermutlich nach einer der beiden älteren deutschen Bearbeitungen des Originals.

kaiserlichen Theaterdichters. Kaiser Josef scheint tatsächlich Stücke auf ihn gehalten zu haben. Leopold II. aber entließ ihn sehr bald nach seinem Regierungsantritt, im Januar 1791, wie so manchen andern, der unter seinem Vorgänger in Gunst gestanden hatte.

Der erste Text, den der in seinem Handwerke noch nicht sattelfeste Daponte für seinen Gönner schrieb, Il ricco d'un giorno, trug dem Komponisten einen Mißerfolg ein. Der temperamentvolle Salieri schwur, eher lasse er sich die Finger abhacken, als daß er je wieder einen Vers Dapontes in Musik setze. In der Tat ließ er sein nächstes Libretto von Casti schreiben, La grotta di Trofonio, und hatte damit mehr Glück. Dem in den Hintergrund Gedrängten bangte es um seinen Posten. Casti war sowieso sein Rival.

Nunmehr lugte Daponte nach einem Opernkomponisten aus, mit dem vereint er sich ein festes Renommee begründen wollte. Zunächst versuchte er es mit Vicente Martin, einem Mozart etwa gleichaltrigen spanischen Komponisten, der in den Jahren 1784 bis 1788 in Wien lebte. Seine Cosa rara (Seltene Sache, d. h. die Frauentreue), die 1786 zur Aufführung kam, machte ihn in ganz Europa bekannt. Ihm schrieb Daponte einen Text Il burbero di buon core nach einer Komödie Goldonis und errang damit im Januar 1786 einen Erfolg. Zwei andre Texte, einen für Gazzaniga, einen für Righini, fanden wiederum keinen Beifall.

Mit seinen bisherigen musikalischen Mitarbeitern unzufrieden, wandte sich Daponte nunmehr an Mozart. In seinen Denkwürdigkeiten behauptet der Venezianer, er habe durch seine fortgesetzten Bemühungen einen wesentlichen Anteil daran, daß Mozarts Figaro und Don Juan trotz aller gegnerischen Intrigen in Wien zur Aufführung gekommen seien. Wir wissen, daß schon der Entführung mannigfache Ränke bereitet worden waren. Mozart selbst gehörte nicht zu den Kraftnaturen, die im Kampfe gegen Kabalen wachsen. Er hat sich nie und nirgends durchzusetzen verstanden. Und so mag wohl Daponte in der Tat gewisse Verdienste an Mozarts Wiener Erfolgen haben. Welcher Art die Machenschaften waren, mit denen Mozarts Opern zu ringen hatten, ist heute nicht mehr mit Sicherheit festzustellen. Was man darüber weiß, stammt aus parteiischen und einseitigen Quellen. Daponte erzählt so manches darüber. Es mag hier genügen anzudeuten, daß immer wieder neue starke Schwierigkeiten entstanden.[1]

[1] Jahn II, 258ff. gibt Auszüge aus Dapontes Denkwürdigkeiten. Weiteres ist in den Reminiscences of Michael Kelly of the King's theatre, London 1826 (2 Bände), zu finden. Auszüge sowohl aus Kellys wie Dapontes Denkwürdigkeiten gibt Nohl in seinem

Daponte, der, wie alle Operntextdichter, beständig nach neuen und interessanten Stoffen Umschau hielt, kam im Frühjahr 1785 auf den Einfall, das zuerst öffentlich am 27. April 1784 im Théâtre-Français zu Paris aufgeführte Sensationsstück jener Zeit „Figaros Hochzeit oder Der tolle Tag" von Beaumarchais[1] für eine Oper umzuarbeiten. Mit diesem Texte ist er etwa im Juli 1785 an Mozart herangetreten.

Nissen (S. 492, auch Anhang S. 86) berichtet, die Veranlassung, den Figaro in eine Oper umzuschaffen, sei vom Kaiser Josef ausgegangen. Daß dies unrichtig sein muß, geht allein schon aus den Intrigen und Gegenintrigen hervor, die das Vorspiel der Aufführung gebildet haben. Auch hatte der Kaiser die Aufführung des verdeutschten Originals verboten. Ebenso unwahr ist die Legende, die sich aus der Sucht, Mozart als den Alleskönner hinzustellen, im Laufe des XIX. Jahrhunderts entwickelt hat, Daponte sei von Mozart auf den Stoff hingewiesen worden.[2] Wenn dies der Fall gewesen wäre, hätte es Nissen gewiß erwähnt. Dem und ähnlichem entgegen hat zuerst Richard Wagner sehr treffend gesagt: „Von Mozart ist mit Bezug auf seine Laufbahn als Opernkomponist nichts charakteristischer als die unbesorgte Wahllosigkeit, mit der er sich an seine Arbeiten machte. Ihm fiel ebensowenig ein, über den der Oper zugrunde liegenden ästhetischen Skrupel nachzudenken, daß er sich vielmehr mit größter Unbefangenheit an die Komposition jedes ihm aufgegebenen Operntextes machte, sogar unbekümmert darum, ob dieser Text für ihn als reinen Musiker dankbar sei oder nicht. Nehmen wir alle seine hier und da aufbewahrten ästhetischen Bemerkungen und Aussprüche zusammen, so versteigt sich alle seine Reflexion gewiß nicht höher als seine berühmte Definition von der Nase."[3]

Es ist nicht unmöglich, daß auf Mozarts Wunsch im Wortlaut der Arien, vielleicht auch an den Aktschlüssen geringe Textänderungen durch Daponte erfolgt sind, im allgemeinen aber ist das Textbuch eine vom Komponisten unbeeinflußte Arbeit. Ein Meisterwerk ist sie übrigens in keiner Beziehung, wie an späterer Stelle näher dargelegt werden soll.

„Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen", Leipzig 1880, S. 298 bis 326. — [1] Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732 bis 1799). Über ihn: Anton Bettelheim, „Beaumarchais, Eine Biographie", Frankfurt am Main 1886. — [2] So Jahn-Deiters II, 278. — [3] Oper und Drama, 3. Auflage, S. 246. Die Definition von der Nase steht in einem unechten Briefe Mozarts, den wir am Schlusse des Kapitels „Mozart-Anekdoten" abdrucken.

Beaumarchais' unsterbliche Komödie, gedruckt in der eigenen Offizin des Dichters, ist zuerst 1785 in Kehl erschienen: La folle Journée ou Le Mariage de Figaro. Sie ist das Mittelstück einer Art Trilogie, deren erster Teil: Le Barbier de Séville (Uraufführung 1775) betitelt ist, während der dritte Teil: La Mère coupable ou Le nouveau Tartuffe heißt. Den Barbier von Sevilla kennen wir Deutschen zumeist aus den gleichnamigen Opern von Paesiello und Rossini. Die Schuldige Mutter oder der neue Tartüff hingegen ist ein so schwächlicher Nachzügler, daß er einer Beachtung nicht wert ist.

Der tolle Tag hat allein im Jahre seines Erscheinens zwölf deutsche Übersetzer gefunden. Man sah ihn alsbald, mehr oder weniger verstümmelt und verdorben, auf vielen Bühnen Deutschlands. Von den älteren, durchweg schlechten Übersetzungen seien die beiden leidlichsten genannt: die anonym 1785 in Kehl bei J. G. Müller senior erschienene (Der lustige Tag oder Figaros Hochzeit) und die von Ludwig Ferdinand Huber (Der tolle Tag oder Figaros Hochzeit), erschienen 1785 bei G. J. Göschen in Dessau und Leipzig.[1] Huber ist dem Literaturkundigen durch seine freundschaftlichen Beziehungen zu Schiller und zum Körnerschen Hause (in Dresden) bekannt. Er war eine Zeitlang mit Dorothea Stock, der Tante von Theodor Körner, verlobt.

Von den neueren Übersetzungsversuchen, von denen kein einziger meisterhaft ist, seien aufgezählt die von: August Lewald (1839), Franz Dingelstedt (1861, zuerst gedruckt 1865),[2] Max Kösling (1872),[3] Ludwig Fulda (1892)[4] und Josef Kainz.[5] Den endgültigen kongenialen Nachdichter hat Beaumarchais noch nicht gefunden.

Mozarts Nozze di Figaro ist in Wien wahrscheinlich in den Monaten Juli bis November 1785 entstanden.[6] Als vollendet ist das Werk im Kompositions-Verzeichnis des Meisters am 29. April 1786 eingetragen worden. Zur Hauptprobe

---

[1] Näheres findet man bei: Angelo Seligmann, Figaros Hochzeit von Beaumarchais und die deutsche Literatur. Troppau (Gymnasial-Programm) 1909. – [2] Neudruck in Meyers Volksbüchern. In seinen „Literarischen Rücksichtslosigkeiten" (1871) deckt Paul Lindau voll Pedanterie die zahllosen Schwächen dieser Übersetzung auf. – [3] Reklambibliothek Nr. 661. – [4] Reklambibliothek Nr. 3704. – [5] Erschienen bei Fontane, Berlin 1906. – [6] Leopold Mozart schreibt (vgl. S. 56) an Marianne am 19. 3. 85, Wolfgang müsse „Le Nozze di Figaro Hals über Kopf fertig machen". Allerdings beweist diese Mitteilung nichts; da Wolfgang seine Schreibfaulheit entschuldigt, nicht aber über seine Oper berichtet hatte. Der wenig zuverlässige Daponte erzählt in seinen Denkwürdigkeiten, Mozart habe den Figaro binnen sechs Wochen vollendet.

erschien der Kaiser. Die Uraufführung fand am 1. Mai 1786 statt. Im Laufe des Jahres gab es acht Wiederholungen. Sodann aber kam die Oper auf der Wiener Bühne erst wieder zum Vorschein am 29. August 1789.

Über die Hauptprobe berichtet Kelly, der den Basilio sang, in seinen Denkwürdigkeiten: „Die Darsteller der ersten Aufführung hatten den Vorteil, vom Meister persönlich einstudiert zu werden. Er übertrug auf sie sowohl seine Auffassung wie seine Begeisterung. Nie in meinem Leben werde ich sein schmales, lebensvolles Gesicht vergessen. Es glühte und leuchtete in heiligem Feuer. Es zu schildern ist ebenso unmöglich wie Sonnenstrahlen zu malen.

Ich erinnere mich: Mozart stand in einem roten Rock, einen Tressenhut auf dem Haupte, auf der Bühne und regelte das Tempo. Benucci sang Figaros Arie [Nr. 9] Non più andrai voll der größten Lebendigkeit und mit aller Kraft seiner Stimme. Ich stand dicht neben Mozart, der sotto voce wiederholt rief: ‚Bravo! Bravo, Benucci!‘ und als die schöne Stelle kam: ‚Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar!‘ die Benucci mit Stentorstimme sang, da war die Wirkung auf alle, auf die Sänger in der Szene wie auf die Musiker im Orchester, wahrhaft wunderbar. Ganz außer sich vor Entzücken rief alles Bravo! Bravo, maestro! Viva! Viva grande Mozart! Im Orchester vermochte man kein Ende mit Klatschen zu finden. Die Geiger schlugen mit den Bogen auf die Notenpulte. Der kleine Mann gab seinem Dank für diesen enthusiastischen Beifall mit wiederholten Verbeugungen Ausdruck.“

Die Mozartische Handschrift der Partitur (2 Bände mit 164 und 139 Blättern) ist erhalten und seit 1901 durch Vermächtnis des Vorbesitzers, des Musikverlegers Fritz Simrock, Eigentum der K. Bibliothek zu Berlin, die jetzt von den noch vorhandenen Mozarthandschriften die meisten bewahrt. Ehedem befand sich die Partitur im Hause meines Großvaters, Wilhelm Schurig (1797 bis 1861), Kantors in Aue im Erzgebirge, der sie 1820 in der Bibliothek der Konzertgesellschaft zu Schneeberg entdeckt hatte. Nachdem er sie von da ab sorglich bei sich bewahrte, erwarb er sie im Januar 1847, als sich die genannte Gesellschaft auflöste, für 100 Taler. Nach seinen Aufzeichnungen war die Handschrift von einer in Not geratenen böhmischen Wandertruppe um 1810 nebst anderen Partituren von Cimarosa, Dittersdorf, Salieri usw. an die Schneeberger Musikgesellschaft verkauft worden. Vormals soll Emanuel Schikaneder sie besessen haben. Daß man es mit einer eigenhändigen Handschrift des Meisters zu tun hatte, war in Schneeberg 1820 in Vergessenheit geraten. 1847 ward sie den Händen von

W. Schurigs älteſtem Sohne Volkmar Schurig (1822 bis 1899) anvertraut, der Muſiker in Dresden, dann Kapellmeiſter in Preßburg, ſpäter Kantor und Kgl. Muſikdirektor in Dresden war. Unter denen, die zu ihm kamen, um andachtsvoll in der Handſchrift zu blättern und zu ſtudieren, ſind vor allem Franz Liſzt und Richard Wagner (als Kapellmeiſter in Dresden) zu nennen. Am 29. Mai 1863 gelangte ſie durch Kauf aus dem Beſitz meines Onkels an Fritz Simrock.

Wenden wir uns dem Inhalt[1] der Oper zu.

Die Ouvertüre zu Mozarts Figaro iſt ein echtes Barockwerk. Wer Vergleiche liebt, glaubt durch einen der aufjubelnden köſtlichen Pavillons in den von verliebter Träumerei erfüllten Dresdner Zwingerhof einzutreten. Wie alle Ouvertüren Mozarts iſt ſie zuletzt, nach Beendigung der Oper, entſtanden, wohl im April 1786. Man hat vielfach Programmuſik herauszudeuteln verſucht. Ein geiſtloſes, unnatürliches Bemühen. Wenn man ſich durchaus eine greifbare Vorſtellung vom Entſtehen, Weſen und Inhalt dieſer Mozartiſchen Ouvertüre machen will, ſo kommt man der Wahrheit vielleicht am nächſten, wenn man ſich den eingeſchlummerten Meiſter am Abend nach der Niederſchrift des letzten Finale der Oper denkt. Im Traume ziehen raſchen, immer raſcheren Schrittes, faſt ſtürmend, noch einmal die Geſtalten ſeiner Schöpfung an ihm vorüber, in bacchantiſcher Freude über ihr eigenes Daſein, nicht wohlgeordnet Paar um Paar in ausgedachter Ordnung nach der Reihenfolge der Szenen und ihren Beziehungen im Stücke, ſondern wie ſie der bizarre Traumgott gruppiert, leicht und loſe, lichtumfloſſen und verlockend, voll Schelmereien und im verliebteſten Durcheinander: juſt im wirbelnden Zuge, im rechten Aufmarſch zum Tollen Tag.

Im erſten Akt befinden wir uns im Schloſſe des Grafen Almaviva, drei Stunden vor Sevilla, und zwar in einem Zimmer, das ſich zwiſchen den Gemächern des Schloßherrn und denen ſeiner Frau, der Gräfin, befindet. Figaro, der Kammerdiener des Grafen, und Suſanne, die Zofe der Hausherrin, hantieren auf der Szene. Es iſt am Morgen ihres Hochzeitstages. Das Zimmer iſt ihnen eben auf Order des Grafen als nunmehrige gemeinſame Wohnung angewieſen worden. Es iſt für die Dienſte beider vorzüglich gelegen. Klingelt der Graf, ſo iſt ſein Diener ſofort zur Stelle; bedarf die Gräfin Suſannens, ſo iſt dieſe im Augenblick bei ihr.

[1] Das Textbuch der Uraufführung iſt verſchollen.

Der Raum ist noch nicht völlig zu seinem neuen Zwecke hergerichtet. Figaro ist dabei, die Stelle auszusuchen, wo das dem Paare von der Herrschaft geschenkte große Ehebett aufgestellt werden soll. Er rechnet und mißt eifrig:

Fünfe – zehne – zwanzig –
Dreißig – sechsunddreißig . . .
Ja, ja, es geht!

Susanne sitzt vor dem hohen Spiegel und probiert ihren bräutlichen Haarschmuck aus frischen Orangenblüten – wie er dort in der Gegend Brauch ist – auf, in dem sie überaus niedlich aussieht und der ihr infolgedessen sehr gefällt.

Wir erfahren durch das Gespräch beider, daß der Graf seine Gattin vernachlässigt und allerhand galanten Abenteuern in der Nachbarschaft nachgeht. Neuerdings stellt er unter anderm Susannen nach. Als er heiratete, hat er feierlich auf das ihm in seinem Lehensbriefe zustehende uralte Herrenrecht, das jus primae noctis, verzichtet, das er als Junggeselle im Gebiete seiner Herrschaft offenbar in verlockenden Fällen ausgeübt hatte. Bei der hübschen jungen Braut seines Kammerdieners möchte er nun gar zu gerne sein altes Recht wieder einmal in Geltung bringen, wenn auch nur heimlich und verschwiegen. Das ists, warum Susannen die Lage ihrer neuen Wohnung nicht besonders behagt. Wenigstens äußert sie dies zu ihrem Bräutigam.

Während sie ihre Befürchtungen ausspricht, klingelt die Gräfin nach ihr. Figaro bleibt allein und singt eine Cavatine (Nr. 3):

Will mein Herr Graf denn ein Tänzchen wagen,
Mag ers nur sagen. Ich spiel ihm auf . . .

Danach geht er ab, um irgendeine seiner Obliegenheiten im Hause zu erfüllen.

Im Augenblick treten ein der Arzt Bartolo und die Beschließerin des Schlosses, Marcellina, eine heiratstolle Person im gefährlichsten Alter. Sie sind im Gespräche. Sie war ehedem Bartolos Haushälterin. Beide hatten miteinander ein Liebesverhältnis. Das ist nun schon mehr denn zwei Jahrzehnte her. Sie hätten sich vielleicht geheiratet, wenn der Sprößling ihrer Liebschaft nicht plötzlich geraubt worden wäre.

Später, nachdem Marcellina beim Grafen in Dienste getreten, warf sie ihr Auge auf Figaro. Um ihn zu fangen, hat sie dem Leichtsinnigen einmal tausend Taler geliehen und sich in der Schuldverschreibung für den Fall der Zahlungsunfähigkeit die Ehe versprechen lassen. Nun hat sie den Doktor aus Sevilla

hergerufen. Er soll ihr helfen, Figaro noch in letzter Stunde, ehe er mit Susanne getraut wird, kraft des Schuldscheines für sie zu beanspruchen.

Bartolo verspricht ihr, sein mögliches zu tun. Der Auftrag kommt ihm nicht ungelegen. Figaro hat ihm nämlich ehedem ein Schätzchen abspenstig gemacht. Aus Rache wischt er dem Schwerenöter jetzt gern etwas aus. An diesen Gedanken knüpft sich seine Arie (Nr. 4):

Süße Rache, du gewährest hohe Freuden . . .,

nach der er das Zimmer verläßt.

Daponte und Mozart haben in der Figur des in seiner Würde sich spreizenden Arztes sicherlich eine komische Gestalt schaffen wollen. Was aus Bartolo zu machen ist, beweist am besten Rossinis Bartolo im Barbier von Sevilla. Mozarts Bartolo hat wenig Humor im Leibe. Eine rein komische Gestalt fehlt im Figaro. Hierin wie in hundert anderen Dingen steht der Don Juan unvergleichlich höher.

Susanne kommt zurück, ein blaues Haarband der Gräfin in der Hand. Mit ihr zugleich Marcellina, die draußen auf sie gelauert hat und sich mit ihr aussprechen will. Alsbald geraten sie in einen neckischen Wortstreit, der die Charaktere beider auf das trefflichste enthüllt. Durch Cherubin, den Pagen, wird er unterbrochen.

Dieser kommt, Susannen sein Leid zu klagen. Der kaum sechzehnjährige Page hat das Glück und Unglück, allen Frauen zu gefallen; und alle gefallen sie auch ihm. Don Giovanni in seiner Jugend! Er ist durchaus noch unverdorben, aber schon plagt ihn die Verliebtheit, wenn er auch noch nicht recht weiß, was das ist. Er ist ein Schwärmer, jedoch kein sentimentaler. Ein junger südländischer Sinnenmensch. Unbezwingliche Eroberungslust steckt ihm tief im Blute. Schon fängt er unbewußt alle Frauenherzen, doch ohne daran zu denken, seine Siege auszunutzen. Er ist wirklich noch ein Kind. Die weiblichen Wesen sehen ihn auch noch nicht als Mann an. Er selbst fühlt sich in ihrer Nähe am wohlsten. Er kann ohne sie nicht leben. In seiner ersten Arie (Nr. 6) schildert er seinen seltsamen Zustand. Die Männer hingegen, denen Cherubin alle Augenblicke sozusagen ins Gehege kommt, beginnen seiner Kindlichkeit zu mißtrauen. Sie erblicken in ihm bereits voll leiser Eifersucht den baldigen Rivalen und wünschen ihn zu allen Teufeln. Leider geht im deutschen Text der in Mozarts Musik so entzückend zum Ausdruck gebrachte seelische Inhalt völlig verloren.

Der Graf hat den Pagen am Nachmittag zuvor in der Stube von Barberina

angetroffen, das heißt in einem Gebiete, in dem sie, der Graf wie der Page, eigentlich alle beide nichts zu schaffen haben. Barberina ist die noch halbkindliche Tochter Antonios, des gräflichen Gärtners, Susannens Onkel. In seinem Unwillen hat der Graf dem Ertappten den Laufpaß gegeben.

Susanne soll nun ein gutes Wort für ihn bei der Gräfin einlegen, die Cherubins Patin ist. Ihr allein kann es vielleicht gelingen, den Grafen umzustimmen, so daß der Page im Schlosse verbleiben darf.

Kaum hat Cherubin sein Anliegen schmeichlerisch-flehentlich vorgebracht, da fällt sein Blick auf das blaue Band in Susannens Hand. Er fragt, was für ein Band das sei, und erhält den Bescheid, es sei der Gräfin Haarband. Sofort ist er von neuem verliebt, nunmehr in die Gräfin. Er bittet um das Band, und schon raubt er sichs und gibt es nicht wieder heraus.

Susanne dringt in ihn. Er bietet ihr ein Liedchen an. Und tausend Küsse dazu.

Eben singt er nun sein schwärmerisches Lied (Arie 6), da hört man draußen auf dem Gange des Grafen Stimme. Kaum noch kann sich Cherubin hinter einem Lehnsessel verbergen.

Graf Almaviva tritt ein, ein stattlicher, gewandter, verbindlicher Grandseigneur in den besten Jahren. Susanne spielt die Bestürzte und bittet ihn, wieder zu gehen. Es könnte sie irgendwer überraschen ...

„Einen Augenblick nur, und ich gehe," gibt ihr der Hausherr galant zur Antwort.

Eben erfaßt er sie zärtlich bei der Hand und sagt ihr ein paar artige Worte, da wird auch er gestört. Basilio, der Musikmeister des Hauses, kommt draußen an die Tür, um Susannen einen Befehl der Gräfin, mit der er eben musiziert hat, zu übermitteln.

Wohl oder übel muß sich nun der Graf verstecken. Auch ihn dünkt der hohe Lehnstuhl geeignet, sich dahinter zu verbergen. Susanne will es verhindern. Er tut es aber doch, während es dem katzenhaft gewandten Cherubin gerade noch gelingt, sich jetzt in den Stuhl zu setzen, den Susanne mit einem Seidenmantel der Gräfin, der ihr gerade zur Hand ist, rasch bedeckt.

Basilio tritt ein und fragt nach dem Grafen. Basilio, ein verschmitzter, wohl als Italiener gedachter Maestro, ist der gewohnheitsmäßige Intrigant im Schlosse.

Susanne herrscht ihn an: „Was sollte der Graf denn bei mir? Gleich gehen Sie wieder hinaus!"

Er geht aber nicht, sondern macht eine dreiste Anspielung, daß Almaviva ihr den Hof mache. Dabei läßt er die Bemerkung fallen, Cherubin tue desgleichen bei der Gräfin. Alle Welt spräche davon.

Das kann der Graf nicht stumm anhören. Er zeigt sich dem erschrockenen Schwätzer, und es entwickelt sich ein auch schauspielerisch reizvolles Terzett.

Basilio, der sich die Gunst des Grafen auf keinen Fall verscherzen will, weiß vor Angst nicht, wie er sich aus der Affäre herauslügen soll. Zu seinem Glück ist Almaviva vor allem auf den Pagen ergrimmt. Susanne ihrerseits fürchtet allerlei Folgen: Figaro kann jeden Augenblick erscheinen und des Grafen wie des Pagen Anwesenheit in ihrem Zimmer arg mißdeuten.

Um zunächst Almaviva und Basilio aus dem Zimmer zu bekommen, spielt sie einen Ohnmachtsanfall. Sofort springen ihr beide zu Hilfe und wollen sie – just in den verhängnisvollen Lehnstuhl führen. Notgedrungen muß sie auf diese List schnell wieder verzichten. Jetzt spielt sie die Entrüstete.

So schnell sind der Graf und Basilio aber nicht hinwegzubekommen. Almaviva beklagt sich über den Pagen. Er erzählt, wie er ihn am Tage zuvor bei der hübschen Barberina ertappt hat. Lebhaft, wie er ist, macht er nach, wie er dort nach Cherubin gesucht hat, der sich versteckt hatte:

Ich durchsuchte alle Winkel
Dabei lüft ich – ganz gemächlich –
Auch die Decke, die überm Tische ...
Fand den Pagen ...

Die gestrige Situation wiederholend, schlägt er den seidnen Mantel zurück, der überm Sessel liegt, und – findet abermals den Pagen.

Ehe Almaviva seiner Überraschung Herr geworden ist, kommt der Chor der jungen Bauern und Bäuerinnen, die Figaro angestiftet hat, dem Gutsherrn eine Huldigung als dem Schirmherrn bräutlicher Unberührtheit darzubringen. Der schlaue Diener will den Unverbesserlichen offenbar zart an seinen feierlichen Verzicht erinnern.

Almaviva, bis in die Knochen Feudalherr, stutzt. Was soll diese lächerliche Ovation? Aber sofort versteht er. Im Augenblick durchschaut er seines Figaros liebenswürdige kleine Intrige. Sie belustigt ihn. Der brave Domestik hat also Angst vor der Weidmannslust seines Gebieters! Auch dies belustigt ihn und

schmeichelt ihm. Aber er läßt sich seine innere Gutmütigkeit nicht anmerken. „Zu was denn die Komödie?" fragt er in seinem gewohnten Herrentone.

Demütig erklärt man ihm den Zweck der Deputation, worauf der Graf seinen Verzicht wiederholt und jeden Dank bescheiden ablehnt. Er habe nichts getan als der Natur ihre Rechte zurückgegeben.

Die Bauern umjubeln ihn. Almaviva entläßt sie in Gnaden.

Nunmehr bleibt er bei seiner Rolle. Er verzeiht dem Pagen.

„Ich tu noch mehr," sagt er, in diesem Augenblicke ein macchiavellistisches kleines Doppelspiel treibend. „In meinem Regiment ist eine Offiziersstelle frei. Ich ernenne Dich zum Leutnant. Melde Dich unverzüglich bei Deinem Oberst!" Damit gedenkt er sich des Lästigen auf die vornehmste Weise entledigt zu haben.

Es folgt die allbekannte Arie Figaros (Nr. 9) Non più andrai . . . mit dem elenden deutschen Texte:

Nun vergiß leises Flehn . . .,

die musikalisch-poetische Schilderung des inneren Zustandes, in dem sich der aus seinem tändelnden verliebten Traumdasein urplötzlich herausgerissene Knabe angesichts des ihm nun bevorstehenden Tatenlebens eines Soldaten befindet. Diese Arie entwickelt sich im italienischen Text inhaltlich vorzüglich. Knigge, so manierlich im „Umgang mit Menschen", hat sich den ewigen Vorwurf zugezogen, im Verkehr mit den Musen der allergrößte Tölpel zu sein. Schändlicher, als er es fertig bekommen hat, kann man den wohlüberlegten Bau dieser Arie unmöglich verderben. Kaum besser ist die neuere Reimerei von Hermann Levi,[1] die den unbeholfenen Niesesschen Text verbessern soll, der leider in der Gesamtausgabe von Mozarts Werk Aufnahme gefunden hat.[2]

(2. Akt.) Der Schauplatz verlegt sich in das Schlafzimmer der Gräfin. Eine Tür führt auf den Gang, eine andre ins Zimmer der Zofe. Ein breites Fenster geht nach dem Garten. Im Laufe des XIX. Jahrhunderts hat man unrichtigerweise aus dem Schlafzimmer ein Boudoir gemacht und das prächtige Himmelbett im Alkoven entfernt. Neuerdings weiß man Gott sei Dank wieder, daß die großen Damen des ancien régime Besuche im Schlafzimmer, ja im Bett und im Bad empfingen.

---

[1] Figaros Hochzeit. Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 260. — [2] Genannt seien hier drei weitere mißglückte Versuche, den Don Juan-Text zu verbessern, von Eduard Devrient, Kugler und Engel.

Eine Kavatine (Nr. 10) verrät uns den inneren Zustand der Hausherrin. Sie ist untröstlich, daß ihr Gatte sie vernachlässigt und allerlei galanten Abenteuern nachläuft. Dies geht ihr so tief, daß sie sterben möchte, wenn es so bliebe. Sie hat noch nicht die Kraft zur vollen Resignation, so duldsam sie bereits geworden ist. Susanne ist ihr – wie dies im XVIII. Jahrhundert sehr häufig der Fall war, wo die Dienerschaft von Generation zu Generation im nämlichen Hause verblieb – eine Art Vertraute und Freundin. Ihr Mitleid und Figaros Eifersucht haben einen Plan vorbereitet, den sie jetzt ihrer Herrin vorlegt. Der Zweck der Verschwörung ist, Susanne von den Nachstellungen Almavivas zu befreien und der Gräfin den ungetreuen Gatten von neuem zuzuführen. Der Graf soll eifersüchtig gemacht werden. Durch Basilio ist ihm ein Briefchen zugesteckt worden, in dem ihm verraten wird, die Gräfin habe am Abend im Park ein Stelldichein mit irgendwem. Nun soll ihm von Susanne ein Stelldichein versprochen werden, ebenfalls im Parke. Die Rolle der Zofe soll aber der Page spielen, der dem Befehl, unverzüglich zu seinem Regiment zu gehen, noch nicht nachgekommen ist.

Die Gräfin willigt in diese vielfältige Intrige ein.

Zunächst gilt es, Cherubin in Mädchentracht zu stecken. Figaro muß ihn auf der Stelle holen. Der Graf ist inzwischen auf die Jagd geritten.

Alsbald erscheint Cherubin. Ehe ihn die beiden Verbündeten in ihr Vorhaben einweihen, fordert ihn die Gräfin auf, die Canzonetta (Nr. 11) zu singen, die er gedichtet habe, wie sie wisse. Errötend tut er es.

In Beaumarchais' Original steht hier eine entzückende Romanze im Volkstone nach der Melodie des Marlborough-Liedes. Was Daponte an diese Stelle gesetzt hat, trägt mehr den Charakter des reinen Liebesliedes. Durch Mozarts Musik hat es sich die Welt erobert. Leider haben wir auch hier keine erträgliche Verdeutschung. Die Wirkung dieses gefühlsseligen Lieds einer ersten Liebe würde beträchtlich erhöht.

Alsdann beginnt die Verkleidung, deren Zweck Cherubin bereits durch Figaro erfahren hat. Susanne findet das innigste Behagen dabei, den hübschen Jungen in ein hübsches Mädel zu verwandeln. Im Grunde ist sie wirklich ein klein wenig in ihn verliebt. Selbst die Gräfin vermag sich einer erotischen Regung nicht zu erwehren.

Wenn den die Mädchen lieben,
So wissen sie, warum . . .

Mit diesen Worten schließt Susannens Arie (Nr. 12).

Der früher, als zu erwarten war, heimkehrende Graf beendet das fröhliche Idyll. Das ihm zugesteckte Briefchen hat ihm die Jagdstimmung verdorben. Wenn ihn seine Gattin auch in gewisser Beziehung nicht mehr reizt – die illegitime Beute eines andern soll sie keinesfalls werden.

Zu seinem Erstaunen findet er ihre Tür verriegelt. Das ist ihm ungewohnt und kommt ihm verdächtig vor. Sollte die Verleumdung, an die er bisher kaum geglaubt hat, doch der Tatsache entsprechen? Unmöglich! Es ist eine alte Erfahrung: die größten Frauenverführer hegen einen instinktiven Unglauben, wenn man ihnen die Galanterien anderer berichtet. Und gar der eigenen Gattin, die sie Tag um Tag ohne Bedenken betrügen, trauen sie schwer etwas Schlimmes zu. Trotzdem ist Almaviva betroffen. Er begehrt Einlaß, ungeduldiger, als ihm seine vornehme Gemessenheit eigentlich erlaubt.

Susanne ist nie verlegen. Rasch wird Cherubin in das Kabinett hineingeschoben. Den Schlüssel zieht die Gräfin ab, ohne daß sie die Türe verschließt. Cherubin verriegelt von innen, was auf der Bühne laut und vernehmlich geschehen muß. Susanne verbirgt sich hinterm Fenstervorhang. Alsdann öffnet die Gräfin die Türe. Almaviva tritt ein, korrekt, sich völlig beherrschend. Nur fragt er, warum es neuerdings eine verschlossene Türe gäbe.

Die Gräfin gibt ihm zur Antwort, sie hätte sich umkleiden wollen.

Mit ein paar gleichgültigen Worten überreicht er ihr den Brief mit der fingierten Anzeige. In diesem Augenblick wirft Cherubin drinnen im dunklen Kabinett versehentlich einen Stuhl um.

Abermals stutzt der Graf. Er fragt, wer im Kabinett sei.

Die Gräfin: Ich glaube, Susanne.

Almaviva: Warum sind Sie so verlegen?

Der Graf hegt nunmehr wirklich Verdacht. Er will in das Kabinett dringen, um sich zu überzeugen, aber die Gräfin hindert ihn. Susanne sei drin und probiere das Brautkleid, ein Geschenk von ihr.

Es entspinnt sich ein Terzett (Nr. 13). Almaviva ruft der im Kabinett versteckten Person zu, sie möge ihm antworten. Die Gräfin verbietet ihr zu reden. Die angebliche Susanna drinnen singt zwar, aber aus musikdramatischen Gründen nicht für Almavivas Ohr.

Er ruft nach der Dienerschaft, willens, die Tür zum Kabinett erbrechen zu lassen. Erst als die Gräfin, die sich immer noch weigert, den Schlüssel herauszugeben, ihn ermahnt, keinen Skandal zu inszenieren, entschließt er sich, die Türe

ſelber aufzubrechen. Um das nötige Werkzeug zu holen, ſchickt er ſich an, das Zimmer zu verlaſſen. Die Gräfin ſoll ihn begleiten. Zuvor verſchließt er die Türe nach dem Zimmer Suſannens, damit die Perſon im Kabinett gefangen iſt.

Graf und Gräfin gehen. Almaviva verſchließt das Zimmer von draußen. Alſobald kommt Suſanne hinter dem Vorhang hervor und ruft Cherubin durch die Türe zu, er ſolle herauskommen. Die reizvolle Szene wird zum Duett Nr. 14. Der Page riegelt von innen auf und erſcheint. Er kennt die Gefährlichkeit der Lage. Da er beide Türen des Zimmers verſchloſſen findet, ſpringt er ohne langes Bedenken durch das Fenſter in den Garten hinab.

Erſchrocken eilt Suſanne an das offene Fenſter. Sie ſieht, der Sprung iſt geglückt; Cherubin iſt ſchon im Park verſchwunden. Sodann ſchließt ſie das Fenſter, eilt ins Kabinett und verriegelt es von innen.

Graf und Gräfin kommen wieder. Damit beginnt das Finale (Nr. 15). Almaviva überzeugt ſich, daß alles noch verſchloſſen iſt wie zuvor. Da die Gräfin erkennt, daß nichts ihr zu Hilfe kommt, lenkt ſie ein. Sie geſteht, Cherubin ſei im Kabinett. Aber ſo verdächtig dies ausſähe, ſo ſei doch alles harmlos zu erklären.

Almaviva iſt empört:

Sterben muß er, der Verräter!

Die Gräfin gibt den Schlüſſel. Als ihn der Graf ins Schlüſſelloch ſteckt und aufzuſchließen vermeint, riegelt Suſanne auf und tritt heraus.

Der Graf: Suſanna?

Die Gräfin (nicht minder erſtaunt): Suſanna?

Übermütig-ſpöttiſch ſingt Suſanne:

Heraus mit dem Degen!
Der Page – er ſterbe!
Hier iſt der Verräter . . .

Der Graf durchſucht das Kabinett. Suſanne verſtändigt raſch ihre Herrin. Als Almaviva wieder ins Zimmer tritt, iſt er ſichtlich mit ſich ſelber unzufrieden. Seine Frau verdächtigt und brutal behandelt zu haben, iſt ihm im höchſten Maße ärgerlich und peinlich, und ſo bittet er ſie in ritterlicher Weiſe um Verzeihung.

Nunmehr iſt die Gräfin die Herrin der Situation. Innerlich voller Entzücken und Liebe ſpielt ſie die Unverſöhnliche. Suſanne ſteht ihr bei. Almaviva entſchuldigt ſich von neuem. Nunmehr ſchlägt ſich Suſanne auf ſeine Seite. Sie bittet mit ihm zuſammen die Gräfin um Frieden.

Almaviva hält es für seine Pflicht, Verzeihung zu gewinnen. Deshalb verspricht und schwört er von neuem die eheliche Treue.

Die Gräfin verzeiht ihm.

Da tritt Figaro ein. Der Graf, der eben durch seine Frau erfahren hat, daß der anonyme Brief mit der in guter Absicht erfundenen Verdächtigung von Figaro ausgegangen ist, will nun auch dessen Darstellung des Verhalts hören, und so fragt er ihn:

Weißt du wohl, verehrter Figaro,
Wer dies Briefchen mir geschickt?

Da dieser nicht wissen kann, wie sich die Gräfin seine Antwort wünscht, legt er sich zunächst aufs Leugnen. Erst nachdem ihm von allen Seiten bedeutet wird, der Scherz sei zu Ende und er solle nur gestehen, gibt er seine Beteiligung zu, allerdings, indem er von diesem heiklen Punkte rasch und gewandt zu dem übergeht, was ihm vor allem am Herzen liegt. Da es eine Komödie war, meint er, so muß sie auch wie auf dem Theater enden, d. h. mit der Hochzeit.

Diese fröhliche Wendung der Dinge wird schon im nächsten Augenblick wieder ins Unbestimmte hinausgeschoben. Antonio, der Gärtner, erscheint nämlich. Wie häufig, hat er ein Gläschen über den Durst getrunken. Er berichtet seiner Herrschaft, es sei jemand aus einem Fenster des Schlosses hinabgesprungen, mitten in ein Blumenbeet. Als Beweisstück zeigt er einen zerbrochenen Blumentopf. Der Graf gerät sofort auf die richtige Vermutung und beginnt den Gärtner auszufragen. Dieser erklärt, die Person habe dem Pagen ähnlich gesehen. Figaro, der am unruhigen Wesen der Gräfin erkennt, daß eine harmlose Aufklärung des verdächtigen Vorfalles vonnöten ist, behauptet, er sei aus dem Fenster gesprungen. Nun hat aber Cherubin bei seinem Sprunge sein Leutnantspatent verloren. Antonio, der es gefunden hat, meint:

So gehört Euch wohl auch dieses Schriftstück?

Almaviva nimmt es ihm ab.

Figaro springt abermals ein:

Ach, ich Schwachkopf! Das Pagen Patent ists,
Das vorm Abreiten er mir gab . . .

Der Graf fragt, wozu er es ihm gegeben. Figaro stottert:

Es fehlte . . .

Almaviva: Was fehlte . . .

In diesem Augenblicke fällt der Gräfin ein, daß das Patent noch nicht gesiegelt war. Schnell flüstert sie dies Susannen zu, und diese dem Figaro. Jetzt weiß er zu antworten. Der Graf prüft das Patent. In der Tat, es ist nicht gesiegelt. Von neuem ist sein Verdacht hinfällig geworden. Jetzt weiß er nicht mehr, wem er glauben und wem er mißtrauen soll.

In der Schlußszene des Aktes treten Marcellina, Bartolo und Basilio auf und erheben Einspruch gegen Figaros Heirat. Almaviva ist dieses Intermezzo insgeheim sehr willkommen. Es liegt ihm daran, die Hochzeit zu verzögern. Nun bilden sich um ihn herum zwei Parteien; auf der einen Seite: Figaro, Susanne und die ihnen günstige Gräfin; auf der anderen: Marcellina, ihr Beistand, der Doktor Bartolo, und der Intrigant Basilio, der an allen Affären im Schlosse beteiligt zu sein pflegt. Almaviva verspricht den Streitenden eine unparteiische Untersuchung des Falles. Marcellina und ihre Anhänger glauben Grund zum Triumphieren zu haben, während die Gegenpartei das Gefühl hat, eine Niederlage zu erleiden. Diese zwiespältige Stimmung spiegelt sich in der Musik dieses Finales.

(Dritter Akt.) Wir sehen den Prunksaal im Schloß. Ein mit Schreibzeug aller Art bedeckter Tisch harrt der Richter. Graf Almaviva schreitet unruhig hin und her. Der Brief, die Kabinettszene, des Gärtners Bericht und andres mehr geht ihm durch den Kopf.

Im Hintergrunde erscheinen die Gräfin und Susanne. Sie flüstern miteinander: Susanne soll dem Grafen ein Stelldichein abends im Park zusagen. Alsbald verschwindet die Gräfin wieder.

Almaviva spricht laut vor sich hin: „Und Susanne? Wer weiß, ob sie mich der Gräfin nicht verraten hat. Wenn sie geplaudert hat – dann muß Figaro die Alte heiraten . . ."

Susanne, von ihm bisher unbemerkt, fällt ihm ins Wort: „Herr Graf!"

Er beginnt ein kurzes Gespräch mit ihr und will ihr Angst einjagen, daß sie, die Braut, den Bräutigam just am Hochzeitstage wohl verlieren werde.

Sie entgegnet: „Wenn ich Marcellina nun aber mit der Mitgift bezahle, die mir Euer Gnaden versprochen haben?"

„Versprochen? Ihnen? Was? Wann?"

„Ich meinte, Euer Gnaden noch heute so verstehen zu müssen."

„Ja, wenn Du mich verstanden hättest . . ."

Susanne: „Es ist mein Dienst, den Herrn Grafen immer zu verstehen . . ."

Es folgt ein Duett (Nr. 16): die wollüstige Freude des Grafen, endlich dicht

vor dem Ziele seines Begehrens zu sein – auf der einen Seite, und die kokette Schelmerei der Zofe – auf der andern Seite.

Dieses leidenschaftlich-graziöse Duett erinnert stark an sein berühmtes Gegenstück im Don Juan, an das allerdings viel köstlichere Duettino zwischen Don Juan und Zerline: Reich mir die Hand, mein Leben!

Und doch ist die innere Situation dort eine ganz andre. Almaviva wie Juan sind große Herren, die in heißer Sinnenliebe einem kleinen Mädchen nachstellen, das sie alle beide eine halbe Stunde nach ihrem Siege ebenso ehrlich vergessen werden, wie sie es vorher ehrlich begehrten. Nur ist Juan kein Getäuschter. Zerline steht im vollsten Banne seiner alle bezwingenden Verführungskraft. Don Juan ist ein Dämon, Zerline eine echte Eva; ihren braven Masetto liebt sie bei aller ihrer Torheit zu dem hohen Herrn. Susanne spielt mit der Liebe. Nie wieder ist sie ihrem Figaro so ehrlich treu wie in dieser Szene. Dadurch ist das Duett im Don Juan unendlich verschieden. Die Musik, die immer den wahren Seelenzustand der Gestalten verrät, sagt es uns. Almaviva ist ein galanter Schwerenöter, aber himmelweit entfernt, ein Meister der Verführung zu sein, wie es Don Juan geradezu schicksalsmäßig ist. Es ist eine erlesene Freude, diese psychologischen Nuancen von Mozart auf das allerfeinste unterschieden zu sehen.

Als dann Figaro dazukommt, flüstert ihm Susanne voreilig-leichtsinnig zu, sein Prozeß sei schon gewonnen. Dem Grafen entgeht die verliebte Bedeutung dieser Worte nicht. Sofort ist er sich klar, daß ihn die durchtriebene Susanne narrt.

In seiner jetzt folgenden Arie (Nr. 17) gibt er dem Umschwung seiner Gedanken Ausdruck. Sein Herrengefühl ist empört. Er will seine Macht zeigen und das freche Lakaiengewürm zertreten. Keineswegs ist seiner Sinne Begehr dahin, aber es ist aus der behaglichen Uberlegenheit gebracht. Das Feuer lodert nicht mehr hell und lustig; man hat gleichsam Erde darauf geworfen, und nun qualmt es abscheulich. Aber im Schlußsatz flackert doch wieder die volle Flamme echt südländischer Leidenschaft auf: nicht mehr verletzter Stolz und kleinliche Eifersucht, sondern Machtgelüst und Liebesdurst.

Nun beginnt die Gerichtsszene. Don Curzio, ein mit allen Lächerlichkeiten seines Standes belasteter Jurist, ist Richter. Bartolo vertritt Marcellinens Ansprüche. Ein Gerichtsschreiber führt das Protokoll. Almaviva hat die Rolle des Gerichtsherrn inne.

Nach etlichen Phrasen und Spitzfindigkeiten verkündet Curzio stotternd das Urteil: Figaro zahlt das geliehene Geld an Marcellina zurück oder er muß sie heiraten!

Almaviva bestätigt den Spruch. Er dünkt ihn gerecht – und dies ist er auch. Der Richter ist beglückt, des hohen Herrn Geschmack getroffen zu haben. Doktor Bartolo schmunzelt: „Ein fürtrefflich Urteil!"

Nur Figaro ist nicht zufrieden. „Ich heirate sie nicht!" erklärt er.

„Dann muß Er zahlen: tausend Taler!" hält man ihm entgegen.

Figaro hat das Geld längst verjubelt. In seiner Verlegenheit nimmt er seine Zuflucht ins Legendäre. Er erklärt, er sei das geraubte Kind adliger Eltern.

Das ändert die Sachlage. Wenn Figaro wirklich adlig wäre, so hätte er Vorrechte. Denn Marcellina ist eine Plebejerin.

Figaro hat natürlich gelogen, das heißt, nur was seine angeblich adlige Herkunft anbelangt. Ein seinen Eltern geraubtes Kind ist er in der Tat.

Er sei am Arme tätowiert, gibt er weiterhin an. Dadurch hoffe er im Laufe der Jahre seine Eltern zu entdecken.

Marcellina horcht auf.

„Eine Spatel auf dem rechten Arm?" fragt sie. Figaro bestätigt dies verwundert.

„Unser Rafael!" ruft sie freudig-bestürzt.

Und nun stellt sichs heraus, daß Figaro der ehedem geraubte Sohn von Marcellina und Bartolo ist. So altmodisch uns dieses Rüstzeug der Komödie des XVIII. Jahrhunderts auch deucht: wir nehmen es belustigt hin. Das liebenswürdige Sextett (Nr. 18) läßt uns nicht lange literarisch sein. Es war Mozarts Lieblingsnummer am ganzen Figaro. Warum? fragen wir. Wenn Mozart ein kennerischer homme des lettres gewesen wäre, möchte man denken, er habe sich im Sextett über die dramaturgische Achillesferse seines eigenen Stückes lustig gemacht. Mozart hatte keinen Blick für derlei. Wir wissen, er nahm seine Texte mit Gelassenheit hin. Aber Sentimentalität und Burleskerie mischen zu können, ist allenthalben Mozarts innigstes Behagen. Unter Tränen lachen dürfen, das ist sein wahrstes, liebstes Element. Darum ist auch der Don Juan sein höchstes Meisterwerk geworden. Darüber hinaus wäre seine musikalische Dichterkraft nie gegangen. Er hätte sich höchstens wiederholen und variieren können.

Um das Sextett zu füllen, kommt im drastischen Augenblick Susanne hinzu. Sie hat – weiß der Teufel wo – die tausend Taler aufgetrieben, die laut Gerichts-

beschluß nötig sind, um ihren geliebten Figaro aus den Liebesklauen der alten Marcellina loszukaufen – und da sieht sie ihn in deren Armen!

Das Sextett ist die einzige wirklich komische Szene im Figaro. Gewiß darf Don Curzio, der, dargestellt durch Kelly, in der Uraufführung, sogar beim Singen – zur Belustigung Mozarts – gestottert hat, nicht allzusehr in den Vordergrund kommen. Seine Rolle aber als angeblich überflüssig zu tilgen, wie man vorgeschlagen hat, und seine Partie Basilio zu übertragen,[1] das ist eine Unmöglichkeit!

Nachdem die Bühne leer geworden ist, erscheint die Gräfin, Susannens harrend. Wie wird sich der Graf zu der Liebeskomödie ihrer Zofe gestellt haben? Es bangt ihr weiterhin vor der eigenen Komödie, die sie nachts im Park in der Rolle ihrer Dienerin spielen will. Sie ist zu sehr grande dame, als daß sie in ihrem Vorhaben einen pikanten Scherz erblicken könnte. Sich die ihr legitim zukommenden Liebkosungen eines Treulosen auf gleichsam illegitimem Wege zu erschleichen, dünkt sie niedrig. Sie ist keine leidenschaftliche, keine starksinnliche Natur. Ihre Liebe ist ein stiller Weiher. Darum ist es auch nicht erstaunlich, daß sich der so lebhafte, immer taten- und liebeslustige Graf im ehelichen Einerlei unendlich langweilt. Und es ist im Grunde lächerlich, daß Frauen ihrer Art auf die physische Treue unrichtig gewählter Männer Anspruch erheben. Alles dies ist Ursache, warum uns die Gestalt der Gräfin wenig fesselt. Die spießbürgerliche Moral gehört nun einmal zu dem Genre, das Voltaire verpönt hat. Weltmännisch meint Ulibischeff in seiner Figaro-Analyse zu der großen Arie der Gräfin Dove sono i bei momenti (Nr. 19): „Der Gräfin welkes Herz lebt auf in der Erinnerung an den holden Mai des Lebens, der nie wiederkehrt. Sie verliert sich in schmeichlerische, echtweibliche Selbsttäuschungen. Das Andante wandelt sich zum Allegro, und die wiedererwachende Hoffnung gibt ihr eins jener anbetungswürdigen Themen ein, denen niemand widerstehen kann – mit Ausnahme just des einen. Die trüben Gedanken fliehen vor der Freude des Sieges, den der Schlußsatz ankündigt. Aber dieser Sieg, arme Rosine, ist schließlich kein andrer als der edle Triumph der Resignation über nimmermehr gestillte Sehnsucht!"

Es folgt ein dramatisch wie melodisch entzückendes Duettino (Nr. 20). Die Gräfin diktiert ihrer Zofe ein Billett an den Grafen: ein fingiertes Liebesbriefchen Susannens an den gefoppten Hausherrn. Es ist eine Szene, die Mozarts Art

[1] Jahn-Deiters II, S. 326. Jahn nennt Curzios Person einen „musikalischen Pleonasmus". Da Don Curzio, der Richter, eine unentbehrliche Gestalt im Stücke ist, macht Jahn Mozarten einen wohl kaum berechtigten Vorwurf.

so recht lag. Jedesmal, wenn Susanne die ihr vorgesprochenen Worte geschrieben hat, wiederholt sie die letzten Worte echoartig. Dadurch entsteht ein lebhafter Wechselgesang. Nachdem der Brief fertig ist, wiederholen die beiden Verbündeten nochmals die Verse. Bedauerlich ist hier wiederum, daß der deutsche Text den Wohlklang des italienischen Originals nicht so recht wiedergibt.

Der fertige Brief wird mit einer Nadel zugesteckt und dazu der Vermerk daraufgeschrieben: Dies Siegel zurückerbeten!

Eine Schar Bauernmädchen wird ins Zimmer geführt, die der Gräfin Rosensträuße überreichen. Dazu ertönt ein zweistimmiger Chor (Nr. 21). Unter den Dorfschönen befindet sich Barberina, die Gärtnerstochter, und, als Mädchen verkleidet, der Page Cherubin, der immer noch nicht zu seinem Regiment abgereist ist.

Während die Gräfin noch von den Mädchen umringt ist, treten Almaviva und Antonio hinzu. Der Gärtner erkennt sofort den Pagen und verkündet diese Entdeckung. Der Graf ist unwillig und teilt Cherubin barsch mit, er werde ihn bestrafen lassen. Aber Barberina bittet für ihn.

Nunmehr (Finale, Nr. 22) findet die Zeremonie der Doppelhochzeit endlich statt. Ein fröhlicher Marsch erklingt, darauf ein Chor, dem ein kurzer Tanz (Fandango) folgt. Während Susanne vor dem Grafen und der Gräfin kniet, steckt sie ihm heimlich das Briefchen zu. Figaro bemerkt, daß sein Herr liest und die Nadel, die er erst achtlos weggeworfen hat, wieder aufhebt. Dies kommt ihm verdächtig vor. Der Hochzeitszug wird huldvoll entlassen, und mit der Wiederholung des Chores schließt der Akt.

(Vierter Akt.) Die weiteren Geschehnisse spielen sich im Schloßgarten ab, zwischen beschnittenen hohen Taxushecken, Lauben und Statuen im Geschmack der Rokokozeit.

Der Akt beginnt mit einer Kavatine Barbarinas (Nr. 23). Sie soll Susannen die Nadel zurückbringen, mit der ihr Brief an den Grafen verschlossen war, als Zeichen, daß Almaviva zum Stelldichein erscheinen will. Zur größten Beunruhigung der Gärtnerstochter ist die Nadel verloren gegangen.

Figaro kommt zufällig dazu und entlockt ihr das Geheimnis und den Ort des Stelldicheins. Seine Eifersucht offenbart er im folgenden Auftritt Marcellinen, seiner Mutter, die sich um des lieben Friedens willen vornimmt, Susanne zu warnen.

Dramatisch nur flüchtig motiviert ist das Auftreten Basilios an dieser Stelle.

In der Arien-Oper des XVIII. Jahrhunderts beanspruchte jeder Solist eine Arie. Nichts als dies ist der Anlaß, daß Basilio hier eine solche (Nr. 25) abzusingen hat. Er entwickelt uns seine jesuitische Lebensanschauung:

In den Jahren, wo vergebens
Vernunft und Klugheit spricht,
War auch ich voll wilden Lebens,
Hörte ihre Stimme nicht.
Mit der Zeit und der Erfahrung
Zog Frau Vorsicht bei mir ein . . .

Basilio ist eine von Daponte vernachlässigte Nebengestalt, und auch Mozarts Musik vermag ihn nicht zu einer dramatischen Persönlichkeit zu erheben. Die Arie ist musikalisch unbedeutend.

In einer weiteren Arie (Nr. 26) enthüllt uns nun auch Figaro seinen inneren Zustand.

Bei Beaumarchais steht an dieser Stelle ein berühmter Monolog voll bitterer Anklage gegen sein Schicksal, gegen die Gesellschaft, gegen die Frauen. Daponte mildert und mäßigt, und auch Mozarts Musik ist weit entfernt von Tragik und Sarkasmus. Sie enthält nichts als die seit Urzeiten nie verhallte Klage des Mannes über der Weiber Flattersinn. Die dreimal wiederholten Schlußverse der Arie lauten:

Das Weitere verschweig ich;
Es weiß alle Welt.

Hier hat sich Mozart übrigens den Scherz erlaubt, dreimal fanfarenartig die Hörner in Tätigkeit treten zu lassen. Eine etwas sehr deutliche Allegorie!

Figaro versteckt sich, um beobachten zu können. Inzwischen ist die Nacht hereingebrochen.

Zuerst erscheint Susanne. Der Inhalt ihrer Arie (Nr. 27) verwirrt die Situation. Wir stehen vor dem Stelldichein des Grafen mit der Zofe seiner Frau. Aber es ist kein Stelldichein in seinem Sinne, denn statt der heißbegehrten Susanne soll ihm alsbald die Gräfin in die Arme fallen. Susanne stellt sich gewissermaßen nur als Nebenfigur in den Kleidern ihrer Herrin ein.

Nun aber drückt ihre Arie, die sogenannte Garten-Arie, die Sehnsucht nach einem erwarteten Geliebten aus. Wen erwartet sie? Den Grafen nicht, denn diesem ist doch die als Susanne verkleidete Gräfin zugedacht. Ohne Zweifel lebt in der

Musik zur Arie echte, nicht gespielte Liebe. Es bleibt somit nichts übrig als anzunehmen, daß Susanne, da sie in den Kleidern ihrer Herrin kommt, sich auch in deren verliebte sehnsüchtige Stimmung versetzt. Gleichzeitig weiß sie aber, daß ihr geliebter Figaro in der Nähe ist und sie hört. Ihre Verkleidung kann er in der Dunkelheit nicht erkennen. Um seine Eifersucht zu bestrafen, spielt sie Komödie und gibt sich den Anschein, als erwarte sie in Untreue den Grafen. Schelmisch ist sie auch insofern, als sie ihre eigene Verliebtheit in Figaro, die gesund-sinnlich und nicht im geringsten sentimental ist, in Nachahmung der ihr bekannten Natur ihrer Herrin ins Schwärmerische und Überschwengliche steigert.

Um den Wirrwarr der Szene – im Sinne der komischen Oper – aufs höchste zu vermehren, erscheint nunmehr noch Cherubin, der mit Barbarina ein Stelldichein zufällig auch am selben Orte verabredet hat. Statt der von ihm Erwarteten gerät ihm aber die Gräfin in Susannens Rolle in den Weg. Verliebt in alle weiblichen Wesen, will er von der vermeintlichen Susanne einen Kuß haben. Die Gräfin ist entrüstet und wehrt seine Liebkosung ab. Da naht der Graf.

Almaviva, Susanne und Figaro erkennen des Pagen Stimme. Im letzten Moment huscht Cherubin ins Dunkle. Die ihm zugedachte Maulschelle des erregten Grafen erreicht versehentlich den in der Nähe stehenden Figaro, der sich schleunigst ebenfalls ins Finstere zurückzieht.

Jetzt beginnt das zärtliche Geflüster zwischen Almaviva und der angeblichen Susanne. Der Graf schenkt der vermeintlichen Zofe galant ein Ringlein.

Figaro zögert trotz aller Eifersucht, dazwischenzutreten. Es steckt doch Lakaientum und instinktiver Respekt vor seinem Herrn in ihm. Da ruft ihn die wirkliche Susanne leise an. Figaro erkennt seiner Meinung nach die Gräfin. Sofort durchzuckt ihn der Gedanke, vereint mit ihr ihren treulosen Gatten zu überraschen. Aber die vermeintliche Gräfin redet von Rache. Figaro versteht, was in diesem Falle weibliche Rache bedeutet: die Vergeltung durch das gleiche. Im Nu ist er nicht um ein Haar besser als sein Herr. Er heuchelt Verliebtheit in die Herrin. Statt die Untreue der Geliebten zu vereiteln, verfällt er selber in Untreue.

Diese Treulosigkeit besiegelt das Schicksal seiner Liebe. Wenn auch nicht am „tollen Tage", so wird doch früher oder später Susanne der Galanterie des Grafen unterliegen . . .

Im Augenblick ist sie empört und verprügelt ihren geliebten Figaro regelrecht. Als echte Kinder des Volkes lassen sie aber sehr rasch eine verliebte Versöhnung folgen.

Dem Grafen, der seine vermeintliche Susanne nach dem Landhäuschen dirigiert hatte, ist die Gräfin, in einer Anwandlung von Scham, entflohen. Jetzt tritt er aus dem Dunkel. Figaro und Susanne sind sofort dabei, ihm einen Schabernack zu spielen. Es gelingt ihnen. Almaviva glaubt wirklich, seine Frau habe eine Liebschaft mit seinem Diener. Susanne entschlüpft in das Lusthäuschen, aber Figaro wird von ihm gepackt.

In diesem Augenblick erscheinen Basilio, Antonio, Bartolo und etliche Diener mit Fackeln. Die Szene wird hell. Der Graf geht in das Lusthäuschen, um seine untreue Gattin herauszuführen. Statt ihrer zieht er Cherubin und Barbarina hervor, dann Marcellina und zu guter Letzt die als Gräfin verkleidete Susanne.

Er ist starr.

Figaro und die angebliche Gräfin sinken vor ihm auf die Knie und bitten ihn um Verzeihung. Er verweigert sie schroff. Da kommt die echte Gräfin zum Vorschein.

Jetzt durchschaut Almaviva die List und erkennt, daß er seine eigene Frau kareſſiert hat. Sofort ist er Weltmann und Grandseigneur. Galant bittet er seine Gattin um Verzeihung und verzeiht seinerseits in korrekter Großmütigkeit allen, die ihn genarrt haben.

Die Paare begeben sich frohgesinnt zur Hochzeitsfeier in das Schloß. Ein Gesang aller unter rauschendem Orchester bekundet die allgemeine Freudenstimmung.

Vergleicht man das Werk Dapontes und Mozarts mit dem französischen Original, so erkennt man ohne weiteres, daß das Textbuch der Oper die Feinheiten seines Vorbildes völlig zerstört hat. Es folgt ihm nur in groben Zügen. Dapontes Umarbeitung trägt die Spuren unverantwortlicher Flüchtigkeit an sich.[1] Für die Aufführung in deutscher Sprache kommt obendrein die Unzulänglichkeit der Übersetzung hinzu, ein betrübsamer Schandfleck an unserer Literatur. Daß sich der Deutsche den Figarotext von Knigge und Vulpius nun schon länger als ein Jahrhundert gefallen läßt, scheint fast wie ein Beweis, daß er im großen und ganzen keinen rechten Sinn für die Schönheit seiner Sprache und ihre Verunstaltungen hat.

Aber es ist nicht nur der Text, den Heinrich Bulthaupt in seiner „Dramaturgie der Oper" mit Recht als Verballhornung gebrandmarkt hat. Die ganze Oper

[1] Mehrere Motive, die Daponte fallen läßt, sind so oberflächlich getilgt, daß die stehengebliebenen Spuren die Handlung der Oper nur dem völlig verständlich machen, der das französische Vorbild kennt. Der zu erwartende endgültige deutsche Text zu Mozarts Oper muß auch in diese Mißstände Ordnung bringen.

ist dem Charakter des Originals nicht gerecht geworden. Beaumarchais' Figaro gehört zu den unsterblichen Stücken der Weltliteratur. Neben dem Tartüff Molières ist er der Typ einer romanischen Komödie. Dem Deutschen, d. h. dem echten, mehr oder minder phlegmatischen Deutschen, ist dieses romanische Ideal zu intrigant, zu unruhig, zu ungemütlich. Daponte war nun zwar Südländer, und auch Mozart hat in seinem Temperament, wohl mütterlicherseits her, italienische Elemente. Aber was dem Textdichter und dem Komponisten später im Don Juan so unvergleichlich geglückt ist, die romanische Gefühlswelt zu verkörpern, ist ihnen allen beiden im Figaro mißlungen. Vielleicht war es das Urfranzösische, was Dapontes wie Mozarts Art allzu fremd war. Mozart hat uns oft bewiesen, daß er Italiener wie Deutscher zu sein vermochte. Franzose in seiner Kunst zu sein war ihm aber versagt. Als echter Künstler fälschte er sein Wesen niemals. Weit entfernt, darin einen künstlerischen Mangel zu erblicken, verschließen wir uns aber auch nicht der Erkenntnis. Ehrlich müssen wir sagen: In Mozarts Figaro lebt der Geist Beaumarchais durchaus nicht. Daponte hat den Witz des Galliers vernichtet, und Mozart hat ihm schwerfälliges deutsches Blut verliehen.

Schon Stendhal sagt in seiner Vie de Mozart (Neudruck S. 359) bei aller Verehrung Mozarts, Cimarosa würde weit fähiger gewesen sein, den heiteren leichten Sinn des Figaro zu musikalischem Leben zu bringen. Und ganz ähnlich sagt ein neuerer Mozartverehrer, Eduard Hanslick:

„Mozarts Figaro dünkt uns mehr das Ideal einer vollkommen schönen Musik als einer komischen Oper. Alles Lustspielmäßige und Komische darin läßt sich wirksamer, sprudelnder denken. Mozarts deutscher Sinn beschwichtigte die Buffo-Elemente und bevorzugte die ruhigen, sentimentalen. Ein rein musikalischer Umstand trägt wesentlich zu dem ruhigeren, bedächtigeren Charakter bei, den Figaros Hochzeit im Vergleich zum moussierenden Leichtsinn des Barbiere Rossinis einhält. Es ist das auffällige Vorwalten des zweiteiligen Taktes. Von den 30 Nummern der Oper (mit der Ouvertüre) gehen nicht weniger denn 22 im Zweiviertel- oder Viervierteltakt. Zählen wir den Sechsachteltakt gleichfalls zu den zweiteiligen, von denen er sich namentlich in raschem Tempo nicht unterscheidet, so haben wir von 30 Nummern 27 in zweiteiligem Takt. Für den munteren, beschwingten Dreiviertel-Takt, den bevorzugten Träger des Heiteren und Lebhaften, bleiben (außer einigen Zwischensätzen des zweiten und vierten Finales) nur 3 Gesangstücke in der ganzen Oper: die Kavatine Figaros (Nr. 3), das Terzett (Nr. 13) und die (meist wegbleibende) Arie der Marcellina (Nr. 25;

tempo di menuetto). Dazu kommt die ſtarke Verwendung der langſamen und gemäßigten Tempi in dieſer Oper."[1]

Man pflegt zu ſagen: daß die politiſchen und ſatiriſchen Elemente des Originals nicht in die Operntextdichtung übernommen worden ſind, ſei eine muſikaliſche Anforderung geweſen. Ich glaube nicht, daß man ſchlechthin ſo ſagen darf. Große welterſchütternde politiſche Ideen vermögen auch im Reiche der Künſte Großes hervorzurufen. Eine Oper, die Beaumarchais' echte Figarogeſtalt zum Mittelpunkt hat, iſt ſehr wohl möglich. Sie kann, künſtleriſch wahr, natürlich nur am Vorabende großer politiſcher Umwälzung entſtehen. So iſt der franzöſiſche Figaro entſtanden. Er iſt eine kecke Satire auf die geſellſchaftlichen Zuſtände gegen das unvermeidliche Ende des franzöſiſchen Königtums. Napoleon Bonapartes Wort, dieſes Stück ſei bereits die Revolution in voller Tätigkeit, iſt allbekannt. Ebenſo unerhört war die Art und Weiſe, wie die Aufführung des Figaro dem ſchwächlichen Könige Ludwig XVI. abgetrotzt wurde. Das Stück iſt eine Verherrlichung des dritten Standes; aber die Adligen waren es, die in dieſe Satire vernarrt waren. Sainte-Beuve hat geſagt, wenn die in Frankreich ehedem herrſchende Geſellſchaft ihren Untergang ſonſt nicht verdient hätte: dadurch, daß ſie der Aufführung des Figaro an hundert Abenden hintereinander zujubelte, verdiente ſie ihn.

Bei Beaumarchais iſt Figaro ein innerlich ſeinem Herrn überlegener Vorläufer der Revolutionsmänner. In ſeiner feſten Hand einen ſich alle Fäden der Intrige. Er iſt der Regiſſeur des geſamten Lebens und Treibens im Schloſſe Almavivas und zum Schluſſe folgerichtig der Triumphator. Anders bei Daponte und Mozart. Da iſt Figaro durch und durch Lakai. Vom Geiſte der Rebellion lebt nichts in ihm. Suſanne iſt die Hauptintrigantin. Der Graf wird zwar mit vereinten Kräften in die Enge getrieben; im Grunde iſt und bleibt er aber der Herr und Gebieter, und beim Fallen des Vorhangs zweifelt niemand, daß er ſein galantes Leben vergnügt und ungeſtört weiter betreiben wird. Es wird alſo nicht der Niedergang des ancien régime im unheimlichen Vorſchatten der blutigen Revolution geſchildert, ſondern das frivoliſte Leben und Treiben in der Blütezeit des Rokoko.

Im Figaro hat Beaumarchais eine Geſtalt geſchaffen, an deren Grundzügen kein andrer Künſtler das Recht hat, herumzumodeln. Hierin liegt die Hauptſünde, die Daponte begangen hat. Der unliterariſche und unpolitiſche Mozart hat

[1] Die moderne Oper, 10. Tauſend, Berlin 1900, S. 43 und 42.

es nicht verhindert. Und so hat der Figaro der Oper nur den Namen mit seinem Urbilde gemein.

In Beaumarchais' Figaro steckt Moral im höheren Sinne. Der Dichter stellt eine Verkörperung der im geheimen keimenden Ideen der kommenden Revolution mitten unter die Frivolität der Rokokomenschen. Es wäre oberflächlich, zu sagen, der Figaro sei ein getreues Spiegelbild, ein Sittengemälde jener in ihr Verderben hineintaumelnden Gesellschaft. Das mag er für die Nachwelt sein. Für die Aristokraten von 1785 war das Stück eine geheimnisvolle gewaltige Mahnung, die sie allerdings im allgemeinen nicht erkannten. Ludwig XVI. und Bonaparte, die Vertreter der sterbenden und der aufdämmernden Zeit, fühlten sie. Und mit ihnen gewiß manch ernstes Gemüt.

Beaumarchais' Komödie hatte in jeder Beziehung seine Daseinsberechtigung. Selbst wer Alltagsmoral in der Kunst sucht – und es soll solche Leute geben – muß sagen: die Frivolität jener Zeit darzustellen, hatte bis zu dem Tage eine hohe sittliche Berechtigung, an dem der erste sittenlose Aristokrat auf die Guillotine geschleppt wurde.

Was wollte nun Daponte, indem er dem Figarostoff sein Herzensblut nahm? Nichts mehr und nichts weniger als eine amüsante Oper schaffen. Es ist kaum anders: sein Figarotext verdankt seine Existenz einer unkünstlerischen Absicht. Erst Mozarts Musik hebt ihn wieder in eine höhere Region empor. Im Vergleiche mit dem französischen Vorbilde wird man im Genusse der Oper stets ein gewisses ästhetisches Unbehagen verspüren. Aus diesem Grunde muß man ihr den Liebesdienst erweisen, sie unabhängig von Beaumarchais zu betrachten.

Was ist Dapontes Text, wenn wir die Urbilder seiner Gestalten völlig vergessen? Eine pikante Schloßkomödie aus der Rokokozeit, wie sie sich nicht nur in Sevilla, sondern auch in den deutschen Adelsitzen des XVIII. Jahrhunderts unzählige Male abgespielt hat. Und was hat Mozart daraus gemacht? Er hat das Füllhorn der Grazie eines Rokokokünstlers über Dapontes Frivolitäten ausgeschüttet. Nie in seinem Leben ist Mozart in dem Maße Kind seiner Zeit gewesen wie beim Schaffen dieser Oper. Der Figaro hat ihn zum Bruder Watteaus gemacht.

Figaros Hochzeit ist eine Verherrlichung der galanten Liebe. In seiner heiteren, leichten Sinnesart hat Mozart das Stück Welt, das ihm Daponte in dürftigen, kahlen Worten hingestellt hat – ein häßliches Stück Welt voller Selbstsucht und sinnlicher Gelüste – durch seine zauberische Gemütskraft idealisiert. Er übersah

die zynischen Elemente des Daponteschen Textes. Er träumte sich an ihnen vorüber. Und so ist das Frivole und Brutale zu Grazie und Spiel, das Trübe und Traurige zu Rührung und Wehmut gewandelt. Wir vergessen, daß der Lebenskreis aller dieser Gestalten keine Ideale, keine höheren Ziele, keine grüblerischen Probleme, keine seelischen Weiten hat. Die Macht der Mozartischen Verklärung ist so stark, daß wir am Figaro nichts genießen als die Grazie einer imaginären lichten losen Welt, an deren köstliche Wunder unsere Phantasie mit verliebtem Eifer glaubt. Sie schwinden mit dem Untergang der Sonne, die sie mit goldnem Schein umspielt. Und diese Sonne ist Mozarts Musik.

XXV

Mozart in Prag. Josefa Duschek. Die Uraufführung des Don Juan 1787

Wien, die Stadt, in der Mozart seit 1781 wohnte, hat zu Lebzeiten des Meisters nichts getan, was ihn gefördert oder ihm das Leben leichter gemacht hätte. Obgleich fünf Opern ihre Uraufführungen in Wien erlebt haben, hat ihm keine die allgemeine Aufmerksamkeit, geschweige denn Volkstümlichkeit und Gönnerschaft eingetragen. Kaiser Josef II., unter dessen Augen Mozart volle zehn Jahre geschaffen hat, war weit davon entfernt, die unvergleichliche Bedeutung des in seinem persönlichen Auftreten so bescheidenen, wenig gewandten und gar nicht imponierenden Mannes zu erkennen. Er hielt ihn trotz des Figaro und trotz des Don Juans für einen nur mittelmäßigen Opernkomponisten, der sich auf seine Leistungen viel zu viel einbildete.

Weder die Entführung noch Così fan tutte, weder der Figaro noch der Don Juan verblieben in Wien auf dem Repertoire. Eine Neueinstudierung des Idomeneo, den er zu diesem Zwecke umgearbeitet hätte, vermochte er trotz wiederholter Bemühung nicht zu erreichen. Mit einem Worte, man erkannte ihn in Wien als musikalischen Dramatiker nicht an.

Unter so betrüblichen Umständen bereitete ihm die Nachricht, daß man in Prag Figaros Hochzeit mit außerordentlichem Beifall und Erfolg aufführe, die größte Freude. Es war die Operngesellschaft des Pasquale Bondini, die sich seines Werkes mit allem Eifer angenommen hatte. Tantiemen gab es damals noch nicht; indessen lag es trotz dieses Übelstandes im Interesse eines Komponisten, wenn seine Werke an möglichst vielen Orten Freunde fanden, da der auswärtige Ruhm in jedem Falle von guter Wirkung auch in Wien war. Mozarts Jugendopern hatten es immer nur zu lokalem Erfolge gebracht; auch der Idomeneo war nicht über München hinausgeschritten. Hierin wurzelt die materielle Erfolglosigkeit Mozarts. Das war es, warum ihm die Wiener die rechte Anerkennung versagten. Wären

seine Opern in Prag, Dresden, Berlin, Venedig, Neapel, Paris wiederholt gefeiert worden, so wäre er in Wien alsbald populär gewesen. Hätte er länger gelebt, so hätte die Zauberflöte den Bann gebrochen. Aber er erlebte ja seinen Sieg nicht. Auch diese Oper drang erst um 1794 in Deutschland durch.

Wie mehrfach erwähnt, hatte Mozart in Prag eine seiner besten Freundinnen, die Sängerin Josefa Duschek. Vermutlich hatte sie das ihre getan, um den Figaro in Prag auf die Bühne zu bringen, ebenso wie vier Jahre zuvor die Entführung.

Josefa Duschek (eine Tochter des Apothekers Adalbert Hambacher[1] in Prag), geboren am 7. März 1753 zu Prag, war seit etwa 1775 verheiratet mit dem Prager Musiklehrer und Pianisten Dr. Franz Duschek (1736 bis 1799), dessen Schülerin sie gewesen war. Er selbst war ein Schüler Wagenseils. Bereits 1782 in Prager Zeitungen als die böhmische Gabrieli[2] gerühmt, begab sie sich mehrfach auf Gastreisen. 1785, ebenso 1786 sang sie mit großem Erfolge in Dresden. Der damals 32jährige Kurfürst Friedrich August der Gerechte war entzückt von ihrem Gesang und ihrer Schönheit. Er ließ sie von Anton Graff malen und schickte ihr das wohlgetroffene Bildnis als Zeichen seiner Huld nach Prag. Leider ist es seit 1855 verschollen.[3]

Im Jahre 1788 gastierte sie in Weimar. Dieser Umstand hat Friedrich Schiller die Gelegenheit gegeben, sich in einem Briefe an seinen Gönner Christian Gottfried Körner in Dresden über die Duschek zu äußern. Sie mißfiel dem Dichter. Er nennt sie mokant und dreist, ja geradezu frech. Und die Herzogin habe gemeint, sie sehe so recht aus wie eine abgedankte Mätresse.[4]

Es war allbekannt, daß die schöne Sängerin die Geliebte eines reichen böhmischen Edelmannes, des Grafen Christian Clam (gestorben 1805), gewesen und durch seine Freigebigkeit in angenehme finanzielle Verhältnisse gekommen war. Im April 1784 kaufte sie sich das Weingut Bertramka in der nächsten Nähe von

---

[1] Dieses Hambachers Frau war Marie Dominika Columba Weiser, Tochter des Kaufmanns Ignaz Anton Weiser (1701 bis 1785), der von 1772 bis 1775 Bürgermeister in Salzburg war. – [2] 1730 bis 1796. – [3] Es kam durch Vermächtnis in die Gemäldesammlung (Nr. 1644) der „Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Böhmen". Im Mai 1855 ward es zurückgestellt und vom damaligen Galerie-Inspektor Gustav Kratzmann gekauft. Es ist ein Ölbild auf Leinwand (101½ × 69 cm); Kniestück. Die Sängerin ist stehend dargestellt, mit der linken Hand stützt sie sich auf einen Tisch, auf dem Notenhefte liegen. Über dem bloßen Kopf trägt sie einen Schleier, dessen Enden herabhängen. – [4] Schillers Briefwechsel mit Körner I, S. 280.

Prag. Das Landhaus, die sogenannte Villa Bertramka, jetzt zur Vorstadt Smichow gehörig und seit 1838 im Besitze der Familie Popelka, ist heutigentags noch in ganz ähnlichem Zustande wie zu Zeiten Mozarts. Der Don Juan ist zum größten Teil an diesem gastlichen Orte entstanden. Mehr als die Mozarthäuser in Salzburg oder Wien ist die Bertramka das Mozarthaus.

In einem Briefe, den Mozarts ältester Sohn an Adolf Popelka am 4. März 1856 aus Mailand geschrieben hat, wird die Bertramka geschildert: „Die in Ihrem wertesten Schreiben vom 23. Februar enthaltenen überaus gütigen, mir zu Herzen sprechenden Äußerungen wären für sich allein schon vermögend, mir dessen Empfang gar sehr erfreulich zu machen. Wie um so mehr also noch, da mir dasselbe aufs lebhafteste die angenehmen Erinnerungen der Kindheit zurückruft. Vollkommen wohlbekannt und meinem Gedächtnisse gegenwärtig ist mir Ihre Villa, deren ehemaliger Besitzer Franz Duschek – eigentlich aber dessen Gattin, die Sängerin Josefa Duschek – war. Mit verbundenen Augen würde ich auch immer jetzt noch – nach 59 Jahren! – den Weg dahin nicht verfehlen.[1] Zum Ougezder Stadttor[2] hinaus, am Graf Bouquoischen Garten linker und am Wirtshause rechter Hand vorüber; dann die Fahrstraße eine Viertelmeile ungefähr weiter gegangen; sodann in die rechts sich eröffnende schmälere, aber auch fahrbare Straße eingelenkt, langt oder langte man bei der Kastanienallee[3] an, die bis zum Tore des Vorhofes des Herrschaftshauses reicht. Auch vom Hause selbst ist mir jedes Zimmer, sowie vom Garten jeder kleinste Fleck im Gedächtnisse erhalten. Im Garten – auf der linken Seite – zuerst ein kleines Blumenparterre und weiterhin ein von Obstbäumen bebüschter, in Anhöhe sich erhebender Spazierweg; auf der rechten Seite ein geräumiges Bassin, sodann das Glashaus, das ich habe aufbauen sehen; und endlich der zur Agrikultur verwendete Berg, von dessen Höhe man auf den Friedhof blickt und auf dessen Gipfel sich ein Pavillon befindet. Auch – und ganz besonders, wie Sie sich denken können – der untere Teil Ihrer Besitzung, in dem der Obstgarten gelegen, in den ich, sooft es mir gelingen konnte, auf Schleichwegen zu gelangen trachtete, ist mir gleich einem Eden in vorzüglich angenehmer Erinnerung verblieben."[4]

Wolfgang Mozart lernte Josefa Duschek im Sommer 1777 kennen, wo sie

---

[1] Karl Mozart lebte als Knabe mehrere Jahre in Prag; vgl. Bd. I, S. 7 und das vorletzte Kapitel dieses Bandes. – [2] Ist weggerissen. – [3] An ihrer Stelle ist heute die Mozartgasse. [4] Dieser Brief hängt unter Glas und Rahmen im grünen Zimmer der Bertramka. Eine ältere Ansicht des Hauses findet man bei Prochaska S. 57.

33. Posch: Mozart um 1786

in Salzburg bei Verwandten weilte. Bereits damals hatte er für sie geschwärmt. Später war er ihr in Wien wieder begegnet. Auch Leopold Mozart, der einmal gewonnene Beziehungen mit Leuten, die ihm gelegentlich förderlich sein konnten, eifrigst pflegte, verblieb mit den Duscheks in Briefwechsel.

Gegen Weihnachten 1786 luden sie Wolfgang ein, sich die Bondinische Aufführung seines Figaro anzusehen. Dieser Anregung zufolge und von der Hoffnung beseelt, aus der böhmischen Hauptstadt einen neuen Opernauftrag heimzubringen, machte er sich mit seiner Frau auf die Reise und traf am 11. Januar 1787 in Prag ein. Josefa Duschek, die aus irgendeinem Grunde verhindert war, die Mozarts bei sich unterzubringen, hatte den Grafen Johann Josef Thun, einen großen Musikfreund, dem Mozart bereits von Wien her bekannt war,[1] gebeten, den Meister in seinem Hause aufzunehmen. In der Tat ward ihm sowie Konstanzen dort die aufmerksamste Gastfreundschaft zuteil.

Ein paar Tage später berichtet Mozart einem Freunde: „[Am Tage meiner Ankunft] fuhr ich mit dem Grafen Canal auf den sogenannten Bretfeldschen[2] Ball, wo sich der Kern der Prager Schönheiten zu versammeln pflegt. Ich tanzte nicht, weil ich zu müde war. Ich sah aber mit Vergnügen zu, wie alle diese Leute auf die Musik meines Figaro, in lauter Kontertänze und Deutsche verwandelt, so innig vergnügt herumsprangen. Denn hier wird von nichts gesprochen als von – Figaro; nichts gespielt, geblasen, gesungen und gepfiffen als – Figaro; keine Oper besucht als – Figaro und ewig Figaro. Gewiß große Ehre für mich!"

Am 17. Januar wohnte Mozart einer Aufführung seines Werkes bei. Als er den Zuschauerraum betrat, empfing ihn ein Jubel, wie er ihn bis dahin noch nie erlebt hatte. Am 20. dirigierte er selbst, abermals unter nicht enden wollendem Beifall. Zwischen diesen beiden Figaro-Abenden gab Mozart ein Konzert.[3] Niemetschek schreibt darüber: „Nie sah man noch das Theater so voll Menschen, nie ein stärkeres einstimmiges Entzücken, als sein göttliches Spiel erweckte. Wir wußten in der Tat nicht, was wir mehr bewundern sollten: die außerordentliche Komposition oder das außerordentliche Spiel. Beides zusammen bewirkte einen Gesamteindruck auf unsre Seelen, der einer süßen Bezauberung glich."

---

[1] Die Gräfin Wilhelmine Thun, geb. Ulfeld, wird von Mozart gelegentlich erwähnt, vgl. I, S. 505. – [2] Alfred Meißner erzählt in seinen „Rokokobildern" (1871): „Die Bälle des Barons von Bretfeld waren im Winter 1787 besonders brillant. Was durch Rang, Schönheit, Reichtum, Talent hervorragte, war eingeladen." Auch Casanova hat im Bretfeldschen Hause verkehrt. – [3] Das Programm enthielt u. a. Mozarts (38.) Sinfonie in D-Dur.

Ein andrer Zeitgenosse[1] berichtet: „Zum Schlusse des Konzerts phantasierte Mozart auf dem Pianoforte eine gute halbe Stunde und steigerte dadurch die Begeisterung der entzückten Böhmen auf das höchste. Durch diesen stürmischen Beifall sah er sich gezwungen, sich nochmals ans Klavier zu setzen. Der Strom dieser neuen Phantasie wirkte noch gewaltiger und hatte zur Folge, daß er von den entbrannten Zuhörern zum dritten Male bestürmt wurde. Mozart erschien. Innige Zufriedenheit über die enthusiastische Anerkennung seiner Kunst strahlte aus seinem Antlitz. Er begann zum dritten Male mit erhöhter Begeisterung und leistete Unerhörtes, als auf einmal aus der totenstummen Menge eine laute Stimme rief: Aus Figaro! Mozart begann darauf mit dem Motiv der Lieblingsarie: Non più andrai, spielte ein Dutzend wunderbarer Variationen aus dem Stegreife und endete unter dem rauschendsten Jubel."

Das Konzert brachte Mozart eine sehr erwünschte Einnahme von 1000 Gulden. Wie erwartet, kam es mit Bondini zu einem Vertrage, dem zufolge sich Mozart gegen das damals übliche Honorar von 100 Dukaten (1000 Mark) verpflichtete, eine neue Oper für Prag zu schreiben. In gehobener Stimmung verließ Mozart das ihm bis ans Ende seiner Tage liebgebliebene Prag.

Bereits Anfang April hatte Mozart das Textbuch zu der neuen Oper in den Händen: Don Giovanni ossia il Dissoluto punito von Lorenzo Daponte. Im Sommer 1787 entstanden die Hauptteile. Mit diesen begab sich der Meister in den letzten Tagen des August oder Anfang September nach Prag, wo er die Oper in der Villa Bertramka vollendete.

Mozarts zweiter Prager Aufenthalt und die Entstehungsgeschichte des Don Juan sind mit allerlei Legenden umkleidet. Am bekanntesten ist Eduard Mörikes Novelle „Mozart auf der Reise nach Prag", zuerst erschienen 1855,[2] ein Büchlein, das jedem Mozartfreund lieb und wert ist. Mörike wäre kein Dichter gewesen, wenn sein seelisch erschautes Mozartbildnis in den Hauptzügen nicht vortrefflich gelungen wäre.

Eins der Mozartmärchen gilt der Ouvertüre zum Don Juan. Niemetschek erzählt es in seiner anekdotenhaften Art. „Die Oper war vollendet, einstudiert und sollte übermorgen aufgeführt werden. Nur die Ouvertüre fehlte noch. Die ängstliche Besorgnis seiner Freunde, die mit jeder Stunde zunahm, schien ihn zu

[1] Aus der Vorrede der böhmischen Übersetzung des Textbuches zu Mozarts Don Juan von J. N. Stiepanek (Prag 1825). – [2] Neudruck im Insel-Verlag. Auch in der Reclambibliothek (Nr. 4741).

beluſtigen. Je mehr ſie verlegen waren, deſto leichtſinniger ſtellte ſich Mozart. Endlich am Abende vor dem Tage der erſten Vorſtellung, nachdem er ſich ſatt geſcherzt hatte, ging er gegen Mitternacht auf ſein Zimmer, fing an zu ſchreiben und vollendete in einigen Stunden das bewunderungswürdige Meiſterſtück, das die Kenner nur der himmliſchen Ouvertüre der Zauberflöte nachſetzen. Die Kopiſten wurden nur mit Mühe bis zur Vorſtellung fertig, und das Orcheſter, deſſen Geſchicklichkeit Mozart kannte, führte ſie vom Blatt vortrefflich aus."

Ähnlich berichtet Niſſen (S. 651), offenbar nach Konſtanzens Erinnerung: Den vorletzten Tag vor der Aufführung, als die Hauptprobe vorbei war, ſagte Mozart abends zu ſeiner Frau, er wolle nachts die Ouvertüre ſchreiben; ſie möge ihm ein Punſcherl brauen und bei ihm bleiben, um ihn munter zu erhalten. Sie tats und erzählte ihm, nach ſeinem Wunſche, luſtige Geſchichten, ſo von Aladins Lampe, vom Aſchenbrödel u. a. m., worüber der Meiſter zu Tränen lachte. Der Punſch machte ihn aber ſo ſchläfrig, daß er einnickte, wenn ſie aufhörte, und immer erſt wieder zu arbeiten begann, wenn Konſtanze von neuem etwas erzählte. Da dabei die Arbeit gar nicht vorwärtsgehen wollte, bat ihn ſeine Frau, er ſolle auf dem Kanapee ein Schläfchen machen, und verſprach ihm, ihn nach einer Stunde zu wecken. Mozart ſchlief aber ſo feſt ein, daß es Konſtanze nicht übers Herz brachte, ihn zu wecken, und es erſt nach zwei Stunden tat. Das war um 5 Uhr früh. Um 7 Uhr war der Kopiſt beſtellt, und um 7 Uhr war die Ouvertüre auch zu Papier gebracht. Die Kopiſten wurden nur mit Mühe bis zur Vorſtellung fertig, und das Opernorcheſter, deſſen Geſchicklichkeit Mozart ſchon kannte, führte ſie prima vista vortrefflich aus.

Es liegt kein Grund vor, daran zu zweifeln, daß Mozart die Don Juan-Ouvertüre in der Tat erſt in der Nacht vom 27. zum 28. Oktober niedergeſchrieben hat, alſo kurz vor der Hauptprobe, die am 28. ſtattfand. Nach Niſſens Buch (S. 647) fertigte Mozart ganze Muſikſtücke im Kopfe und trug ſie mit ſich herum, bis er zur Niederſchrift veranlaßt wurde oder bis er ſie durch eigenen Drang los ſein wollte. Dann ging das Schreiben ſehr ſchnell vonſtatten. Ja, der Meiſter hatte es ſogar gern, wenn beim Niederſchreiben um ihn her Gleichgültiges geſprochen wurde, und warf hin und wieder ein paar Worte in das Geſpräch der anderen. Um ſeine im Gedächtnis ſtehenden Vorarbeiten nicht zu vergeſſen oder zu vermiſchen, brauchte ſein in muſikaliſchen Dingen erſtaunenswürdiges Gedächtnis nichts weiter als kurze, knappe Andeutungen. Zu dieſen mußte er ſtets, vorzüglich aber auf Reiſen, Blättchen Notenpapier zur Hand haben, denen

dann solche Notizen und fragmentarische Grundrisse anvertraut wurden. Diese Blättchen, die in einer alten Ledertasche aufbewahrt wurden, bildeten in höherem Sinne Mozarts Reise-Tagebücher. Es sind meist kontrapunktische Skizzen. Es ist bedauerlich, daß nicht auch Melodieentwürfe vorhanden sind. Sie wären ebenso anziehend und lehrreich – meint Nissen – wie die skizzierten ersten Entwürfe großer Maler.

Daß die Ouvertüre in jener Nacht künstlerisch, nicht bloß handschriftlich entstanden sei, ist natürlich ein Märchen, wie es sich eben bei Mozarts Arbeitsweise sehr leicht bilden konnte.

Ein dritter Bericht, der des Schauspielers Anton Genast, lautet:[1] „Vom Don Juan war bereits eine Theaterprobe vorüber, aber noch keine Ouvertüre fertig. Auch bei der Vorprobe fehlte sie noch, und Guardasoni[2] machte dem Komponisten ernstlich Vorwürfe, da die Oper nun wahrscheinlich ohne Ouvertüre gegeben werden müsse. Mozart aber, unbekümmert darüber, nahm noch am Tage vor der Hauptprobe ein Souper bei einem geistlichen Herrn an, zu dem auch Bassi, Guardasoni, Wahr und ich geladen waren. Die Gesellschaft war sehr vergnügt. Der geistliche Herr, ein Lebemann, regalierte uns mit trefflichen Gerichten und noch trefflicheren ungarischen Weinen, denen Mozart tüchtig zusprach. Die immer lebhafte Unterhaltung ging teils in italienischer, teils in lateinischer Sprache vor sich. Bis auf den geistlichen Herrn waren uns allen die Zungen schwer geworden, und erst nach 1 Uhr trennte man sich. Wahr und ich unternahmen es, Mozart nach Hause zu bringen. Auf dem Wege dahin sang er fortwährend aus dem Don Juan; immer wieder kam er auf das Champagnerlied zurück. Die scharfe Oktoberluft und das Singen hatten ihn völlig seiner Sinne beraubt, als wir in seine Wohnung kamen. Im vollen Anzuge warf er sich aufs Bett und schlief sofort ein. Da auch uns die Beine schwer geworden waren und wir den weiten Weg nach Hause scheuten, setzten wir uns auf ein altes Sofa, und Morpheus nahm uns ebenfalls in seine Arme.

Aus unserem süßen Schlummer wurden wir plötzlich durch kräftige Töne geweckt. Erwachend sahen wir voller Erstaunen Mozart bei einer düsteren Lampe an seinem Pulte sitzen und arbeiten. Keiner von uns wagte ein Wort zu sagen. Wir verhielten uns ganz still.

Kurz nach 7 Uhr sprang er mit den Worten auf: ‚Na, da stehts ja!‘

[1] Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers. Leipzig 1862. – [2] Bondinis Kompagnon.

Auch wir sprangen auf.

‚Was Deixel, wie kommt denn Ihr hierher?‘

In Begeisterung küßten wir ihm seine schönen weißen Hände.

Er teilte die Partitur in vier Stücke und bat uns, sie sofort den vier Kopisten ins Theaterbureau zu bringen.

‚Nun wolln wir a bissel schlafen!‘ sagte er.

Abends lagen die ausgeschriebenen Stimmen, teilweise noch naß, auf den Pulten.“

Mag diese Erzählung wohl nur erfunden sein, so ist sie es doch von einem, dem der Meister in seiner Art deutlich vor Augen stand. Darin liegt ja der Wert aller Anekdoten. Auf die Worte kommt es nicht an, nur auf die innere Wahrheit der Situation.

Irgendein Vierter erzählt, Mozart habe sich etliche Tage vor der Uraufführung zu Duschek und Bassi geäußert, es gingen ihm drei Ouvertüren im Kopfe herum. Er könne sich für keine entscheiden. Deshalb erbitte er sich ihr Urteil. Darauf habe er drei prächtige Ouvertüren vorgespielt: eine in Es-Dur, eine in C-Moll und eine dritte in D-Dur mit einem Andante in D-Moll. Die letzte hätten beide Zuhörer für die passendste erklärt, und diese hätte der Meister später zu Papier gebracht. Die beiden andern ebenfalls niederzuschreiben, dazu hätte man ihn nicht bewegen können.[1]

Eine Reihe kleiner Episoden erzählt man sich auch von den Proben des Don Juan. Nissen berichtet (S. 517): „Don Juan war zum ersten Male also besetzt:

Don Giovanni . . .	Luigi Bassi (damals 22 Jahre alt)
Donna Anna . . .	Teresa Saporiti
Donna Elvira . . .	Caterina Micelli
Don Octavio	Antonio Baglioni
Leporello	Felice Ponziani
Commendatore, Masetto . . .	Giuseppe Lolli
Zerlina	[Catarina] Bondini.

[1] J. P. Lyser im Mozart-Album, S. 27. Lyser wie auch Niemetschek und Friedrich Rochlitz sind keine strengen Gewährsleute, keine Historiker, sondern nichts als begeisterte Plauderer, die ihre in Wirklichkeit sehr kärglichen Mozarterinnerungen im Laufe der Jahre phantastisch ausgeschmückt haben.

Aus dieser ganzen Gesellschaft sind [1826] nur noch zwei am Leben: Bassi, jetzt Vizedirekteur der Königlichen Italienischen Oper in Dresden, und Lolli in Wien. Mozart studierte selbst die Rollen mit einem jeden der genannten Mitglieder ein. Da nun bei der ersten Probe dieser Oper im Theater die Signora Bondini als Zerline, zu Ende des ersten Aktes, da, wo sie vom Don Juan ergriffen wird, nach mehrmaliger Wiederholung nicht gehörig und im wahren Augenblicke aufzuschreien vermochte, so verließ Mozart das Orchester, ging auf die Bühne, ließ die Szene noch einmal wiederholen und wartete den Augenblick ab, packte die Bondini dann so schnell und gewaltsam, daß sie vor Schreck aufschrie. – ‚So ists recht!‘ rief er zufrieden. ‚So muß man schreien!‘“

Im Finale des II. Akts wurden nach der Überlieferung bei den Proben Impromptus eingefügt, die zum Teil in die Partitur übergegangen sind, wie die Anspielungen auf Martins Cosa rara und Mozarts Figaro. Eine andre ist in Mozarts Übersetzungsfragment des Don Juan erhalten, der Vers Leporellos:

Es sind Prager Musikanten!

Die Uraufführung fand im Prager Nationaltheater am Montag, den 29. Oktober 1787 statt. Ursprünglich war dazu der 14. Oktober ausersehen: als Festvorstellung zu Ehren des Prinzen Anton von Sachsen und seiner jungen Gattin, der Erzherzogin Maria Theresia, einer Schwester des Kaisers. Das erste Prager Textbuch ist daraufhin gedruckt. Da aber der Don Juan noch nicht aufführungsfähig[1] war, gab man am 14. Oktober Mozarts Figaro unter Mozarts persönlicher Leitung.

Der Don Juan wurde von den Pragern mit dem größten Beifall aufgenommen. Die Prager Oberpostamtszeitung vom 3. November berichtet: „Montags den 29. wurde von der Italienischen Operngesellschaft in Prag die mit Sehnsucht erwartete Oper des Meisters Mozart Don Giovanni oder Das steinerne Gastmahl aufgeführt. Kenner und Tonkünstler sagen, daß zu Prag ihresgleichen noch nicht aufgeführt worden. Herr Mozart dirigierte selbst, und als er ins Orchester trat, wurde ihm ein dreimaliger Jubel gegeben. Die Oper ist übrigens äußerst schwer zu exequieren, und jeder bewundert demungeachtet die gute Vorstellung derselben nach so kurzer Studierzeit. Alles, Theater und Orchester, bot seine Kräfte auf, Mozarten zum Danke mit guter Exequierung zu belohnen. Es

[1] Vgl. Mozarts Brief an Gottfried von Jacquin vom 15. 10. 1787.

werden auch sehr viele Kosten durch mehrere Chöre und die Dekoration erfordert, was alles Herr Guardasoni glänzend hergestellt hat."

Ein echtes Exemplar des ersten Theaterzettels hat sich nicht erhalten; die, denen man mitunter in den Sammlungen von Mozartverehrern begegnet, sind Fälschungen.

Nach der Aufführung verblieb Mozart noch einige Wochen in Prag, in vergnügtester Stimmung. Während dieser Zeit, am 3. November, schrieb er für seine liebe Josefine Duschek die dramatische Szene: Bella mia fiamma . . . mit der Arie: Resta o cara . . . (N. Cl. 493; K. 528). Er hatte ihr schon längst eine Arie versprochen, aber, wie gewöhnlich: ohne Zwang machte er nicht gern etwas. Was sich liebt, das neckt sich. Als er am genannten Tage im Gartenhäuschen der Bertramka saß, sperrte ihn Josefine ein und rief ihm zu, nur gegen die fertige Arie ließe sie ihn wieder heraus. Wolfgang schrieb die Szene, die er längst im Kopfe hatte, nieder; erklärte aber dann seinerseits, nur wenn Josefine die Arie vom Blatt weg rein und richtig sänge, bekäme sie das Manuskript. Er hatte im Andante der Arie eine verschmitzte Stelle angebracht. Im übrigen stellt diese schöne Konzertarie „an die Kehlfertigkeit der Sängerin gar keine Ansprüche, verlangt aber in der eigentlichen Sopranlage eine ausgiebige Stimme und einen freien, ausdrucksvollen Vortrag im großen Stil".[1]

Kurz nach Mozarts Wiederankunft in Wien, am 15. November 1787, starb Gluck. An seiner Stelle, allerdings mit bedeutend geringerem Gehalt (800 Gulden statt 2000), wurde Mozart vom Kaiser zum Kammermusikus ernannt.

---

[1] Köchel-Waldersee S. 502.

XXVI

Don Juan

1787

Bei der Betrachtung des Don Juan muß man sich an den italienischen Text halten, wie er in der Partitur von Mozarts sämtlichen Werken steht.[1] Solange man in den Ländern der deutschen Sprache noch keine neue deutsche Nachdichtung des Daponteschen Textes allgemein anerkannt und auf sämtlichen Bühnen eingeführt hat, leidet dieses großartigste seiner Werke über die Maßen an der ungeheuerlichen Tatsache, daß man es nun schon länger als ein Jahrhundert durch einen Text schändet, den Friedrich Rochlitz, ein Literat ohne dichterische und künstlerische Befähigung, an Mozarts Musik gekettet hat. Diese unbestritten überaus mangelhafte Verdeutschung, 1801 veröffentlicht, also 10 Jahre nach dem Tode Mozarts, hat auch nicht das geringste mit dem Meister und seiner Musik zu tun. Trotz aller Klagen und Anklagen weicht und wankt sie aber nicht. Im Laufe der Zeit sind nun bereits 25 verschiedene andre gedruckte Übersetzungen des italienischen Originals erschienen, aber von diesem numerisch so stattlichen Viertelhundert ist leider keine einzige in jeder Beziehung einwandfrei. Die meisten sind sogar nichts denn stammelnde Reimereien. Beachtenswert ist der Versuch von Max Kalbeck.[2] Neuerdings hat sich endlich der Deutsche Bühnenverein dieses Jammers angenommen, hoffentlich mit Glück und Erfolg. Diese Textfrage wird dadurch erschwert, daß die zu erwartende endgültige deutsche Fassung den Urtext an bestimmten Stellen ändern muß. Es gilt also im Grunde nicht, Daponte zu verdeutschen, sondern vielmehr Mozarts Musik einen würdigen, schlichten und klaren Text zu schaffen, der auch den tieferen Sinn des Werkes nicht durch Banalitäten, Widersprüche, Entstellungen usw. verdirbt. Die Charaktere im

[1] Das erste Prager Textbuch von 1787 hat Leopold von Sonnleithner veröffentlicht: Il Dissoluto punito osia Il Don Giovanni. Dramma giocoso in due atti. Poesia di Lorenzo da Ponte . . . Leipzig, Breitkopf & Härtel [1865]. – [2] Wien 1886.

Sinne der Mozartischen Musik stehen, frei von Dapontes Text, in scharfen Umrissen vor unsern Augen. Daponte selbst verdunkelt die Klarheit der unsterblichen Gestalten zuweilen. Don Juan zumal ist an etlichen Stellen nicht der Halbgott, der er in der Legende ist. Rochlitz aber hat ihn geradezu in die Trivialität hinabgezogen. Der Analyse der folgenden Blätter liegt eine noch ungedruckte Verdeutschung des Textbuches zugrunde, die unter anderem auch den Versuch macht, mit im ganzen fünf Bühnenbildern auszukommen. Der häufige Szenenwechsel, den die primitive Theatertechnik des XVIII. Jahrhunderts erforderte, stört die Wirkung der Musik erheblich und zerreißt die Handlung, besonders die des zweiten Aktes.

Mozarts Musik muß unantastbar bleiben. Hingegen, die wunderbaren technischen Errungenschaften unsres heutigen Theaters nicht voll ausnutzen, heißt diese göttliche Musik ohne Not in den Hintergrund rücken. Die Uraufführung von 1787 rekonstruieren zu wollen, samt allen Zerrissenheiten, Mängeln und Rätseln, das darf man getrost den Provinzbühnen überlassen. Die sogenannten Auftritte auf kurzer Bühne sind im modernen Theater ein unerträglicher Anachronismus. Mozart lebt, und er lebt immer weiter, und auch seine Opern wollen in technischer und dramaturgischer Beziehung nicht zu Mumien werden, sondern von immer neuem Leben erfüllt werden. Mumifiziert kann man Mozarts Opern ja beispielsweise im Salzburger Theater aufführen. Der Protest gegen das Eindringen des modernen Bühnengeistes in Mozarts Werke erfolgt begreiflicherweise immer von Orten her, wo man an Theatereinrichtungen von Anno 1860 gebunden ist. Hoffen wir, daß der Don Juan wenigstens in den Hauptstädten der deutschen Zunge recht bald als Phönix aus der Asche steige. Es gibt keine Oper, die, rein als Schauspiel betrachtet, auch den Unmusikalischen durch ihren reichen und bunten Inhalt und durch ihre tiefsinnigen Probleme mehr fesseln und packen könnte als Mozarts göttliche Komödie. Befreit von Rochlitzens Banalitäten und gereinigt von Dapontes Unzulänglichkeiten ist der Don Giovanni ein würdiges Gegenstück zu Goethes Faust.

In seiner Dramaturgie der Oper sagt Heinrich Bulthaupt, ein vorzüglicher Kenner des deutschen Theaters: „Mit dem einzigen Namen Don Juan rührt man an ein Chaos von Phantasien, sinnlichen Vorstellungen, Gedanken, Vermutungen, Zweifeln. Wir sprechen ihn aus und glauben einen scharf abgegrenzten Begriff zu bezeichnen, vor unserem inneren Auge ein der Geschichte für immer in einer bestimmten Gestalt angehöriges Kunstwerk zu sehen, um plötzlich inne zu werden, wie alles mit ihm fließt und schwankt. Don Juan ist nichts Fertiges.

Er ist ein Werdendes, in beständiger Bewegung Begriffenes, immer Wachsendes und neu Erzeugendes. Hier hat der Genius der Kunst der Welt einen Stoff von erstaunlicher Fruchtbarkeit geschenkt, unerschöpflich, rätselhaft, anlockend wie der Fauststoff. Hunderte haben ihn zu bezwingen versucht.[1] Tausende werden es tun, trotzdem ein Mozart ihm für immer sein Siegel aufgedrückt hat, wie Goethe dem Faust. Aus einem winzigen geschichtlichen Keim, der gerade groß genug war, um einen Sagenring nach dem andern anzusetzen, entstand hier wie dort ein mächtiger, hellglänzender Stern, der, beständig wechselnd, dem Auge immer neue Felder der Beobachtung darbietet. Aus dem großprahlenden Chiromanten und Schwarzkünstler Faust erwuchs der Halbgott, der auf dem Wege der Erkenntnis den Himmel erklimmen will und sich dem Bösen verbindet, als ihm die Fäden des Denkens zerreißen. Im Don Juan Tenorio schufen sich die romanischen Völker das Gegenbild des germanischen Idealisten: den kraft- und saftstrotzenden Geist der Erde, den fleischgewordenen Egoisten der Sinne. Solche Schöpfungen sind notwendig. Die kleinste Handhabe genügt ihnen, um Boden zu gewinnen und auszuschwellen. Und hätte die spanische Geschichte und Sage vom Geschlecht der Tenorio nichts gewußt, so würden auf das Haupt eines anderen die Frevel gehäuft sein, die dieser Juan begangen haben soll. Dessen Stirne hätte dann der dämonische Glanz umwunden, von dem man nicht weiß, ob er Licht des Himmels oder Glut der Hölle ist."

Ehe wir der Don Juan-Legende sowie den Vorbildern und Vorgängern Dapontes und seiner Textdichtung nachgehen (Bertati, Goldoni, Molière, Tirso de Molina), wollen wir uns zunächst mit Mozarts Werk beschäftigen.[2]

Mozarts Don Giovanni oder wie wir – und auch bereits der Meister selbst –

---

[1] Zur Bibliographie des Juan-Stoffes: Karl Engel, Die Don Juan-Sage auf der Bühne. Dresden 1887. – Zu den Don Juan-Dichtern gehören außer den oben genannten: Lord Byron, Chr. Dietrich Grabbe, Nikolaus Lenau, Prosper Mérimée, Alexander Puschkin, José Zorrilla, Tolstoi, Karl von Holtei, Paul Heyse, C. von Schönaich-Carolath. – [2] Wie in manchem andern Punkte meines Buches lasse ich auch in der Erklärung der Mozartischen Gestalten im Don Juan den breiten Weg der unmozartischen Pseudo-Tradition links liegen und folge im wesentlichen drei geistvollen Mozartdeutern: E. T. A. Hoffmann, dem Baron Ulibischeff und Sören Kierkegaard. Es wird somit keine Analyse des Don Juan gegeben, wie er herkömmlich aufgefaßt wird, sondern gewissermaßen die Schilderung einer imaginären Aufführung, deren Ideal im Glauben gipfelt, daß ohne moderne Elemente nichts Altes wahr und wirklich lebt. In künstlerischen Dingen müssen philologische Bedenken zurücktreten. Tote Kunst wird Wissenschaft. Diese aber gehört nicht auf die Bühne, denn das Theater

zu sagen pflegen: der Don Juan besteht aus einer Ouvertüre und zwei Akten. Die Partitur unterscheidet 27 Nummern, darunter 3 nachträglich (für die Wiener Aufführung von 1788) hinzugefügte: 1 Introduktion, 15 Arien, 5 Duette, 1 Terzett, 1 Quartett, 1 Sextett und 3 Finales.

Die Mozartische Handschrift des Don Juan ist erhalten und heute im Besitze des Pariser Konservatoriums, wo man sie höchst sorglos aufbewahrt. Vordem gehörte diese Kostbarkeit der Sängerin und berühmten Gesangslehrerin Madame Pauline Viardot-Garcia (1821 bis 1910), einer Enkelin des Sängers Manuel Garcia (1775 bis 1832). Frau Pauline Garcia hatte sie 1855 für 1200 Taler aus dem Nachlasse des Musikverlegers Johann Anton André (1775 bis 1842) gekauft. Dieser hatte sie 1799 von Konstanze Mozart erworben.

Von der Ouvertüre haben wir die klassische Impression eines musikalischen deutschen Dichters, E. T. A. Hoffmanns, in seinen Phantasiestücken in Callots Manier (1814).[1] Es heißt da:

„Die ersten Akkorde der Ouvertüre überzeugten mich, daß ein ganz vortreffliches Orchester mir den herrlichsten Genuß des Meisterwerks verschaffen würde. Im Andante ergriffen mich die Schauer des furchtbaren unterirdischen regno all pianto. Grausenerregende Ahnungen des Entsetzlichen erfüllten mein Gemüt. Wie ein jauchzender Frevel klang mir die jubelnde Fanfare im 7. Takte des Allegros. Ich sah aus tiefer Nacht feurige Dämonen ihre glühenden Krallen ausstrecken – nach

---

ist lediglich eine Heimat des Lebendigen. Es kommt hier vor allem darauf an, die pedantische, unkünstlerische und prüde Veralltäglichung jener vollendeten Gestalten in den Hintergrund zu rücken, die durch den in philologischer Hinsicht gewiß verdienstvollen Otto Jahn bedauerlicherweise sogar bis in die Ideen und Absichten mancher Mozartsängerinnen, Mozartsänger und Mozartregisseure gedrungen ist. Wie stark und unchevaleresk der Widerspruch – nicht derer, die künstlerisch mit Mozarts Gestalten zu tun haben, sondern – gewisser jedwedem Neuzeitlichen grundsätzlich feindseliger Mozart-Jahnier sein wird, das erkenne ich im voraus aus etlichen fanatischen Angriffen, deren sich dieses mein Mozartbuch bereits lange vor dem Erscheinen zu erfreuen hatte. Etwelche Vorankündigungen haben mehrere „Anwälte Mozarts" in die Harnische gebracht und sie veranlaßt, in die morschen Sättel ihrer Mozartweisheit zu klettern, um meinen „kecken Husarenritt" – ins Land der Mozartzöpfe von vornherein zu diskreditieren. Mich dünkt, eines Unsterblichen Leben und Werk kann man tausendfältig deuten. Kein Epigone hat das Recht, kategorisch zu erklären: diese Deutung sei falsch und jene die einzig richtige! Der wahre, kluge, feinsinnige Mozartfreund hat seine Freude an der Buntheit, am Weiterwachsen, am Vergleiche so vieler Deutungen. Im blinden Zelotentum aber, das wunder was zu tun wähnt, wenn es voll Ingrimm Fossilitäten verteidigt, lebt der nämliche Geist, der zu Lebzeiten Mozarts des Meisters Kunst – negierte, dieweil sie damals neu war! – [1] Ausgabe von Georg Müller in München (1910), Bd. I.

dem Leben froher Menschen, die auf des bodenlosen Abgrunds dünner Decke lustig tanzten. Der Konflikt der menschlichen Natur mit den unbekannten gräßlichen Mächten, die ihn, sein Verderben erlauernd, umfangen, trat klar vor meines Geistes Augen. Endlich beruhigt sich der Sturm. Der Vorhang fliegt auf."

Das Andante ist der Oper entnommen, und zwar der Szene, wo der steinerne Gast Juans Bankettsaal betritt. Durch das Herausgreifen dieser Hauptmotive weist Mozart auf den eindrucksvollsten Punkt seiner Schöpfung hin und stimmt gleichsam seine Zuhörer. Der steinerne Gast ist für Don Juan der Tod. Somit ist merkwürdigerweise in Mozarts dramma giocoso Todesstimmung das Grundmotiv. Als der Meister sein Hauptwerk schuf, war der Tod eben nahe an ihn herangetreten. Am 28. Mai 1787 war sein Vater gestorben. Er selbst war damals bereits krank bis ins Mark. Von der Sonne seiner wunderbaren Phantasie durchglüht, stellte er sich den Tod mit Vorliebe heiter und gütig vor, und er sah ihm ebenso fest entgegen wie sein mutiger Giovanni, aber doch kamen häufig Stunden, wo ihn unsagbar Schwereres ergriff als die wehmütig-heroische Resignation, mit der sein Held vom Erdenparadiese scheidet. Die Todesstimmung im Andante in D-Moll des Don Juan ist tiefes Erlebnis des Meisters.

Mit dem einfachen Dominantendreiklang moduliert Mozart nach D-Dur, und der Allegrosatz beginnt: die eigentliche Ouvertüre, eine rauschende Apotheose der Sinnenlust. Ein eigentümliches Motiv taucht aus dem reißenden Strome dieses musikalischen Bacchanals mehrfach auf. Ist es das sorglos-grausame goldene Lachen des ewigen Verführers?

Zu Beginn des ersten Aktes sind wir im Garten des Marschalls. Wir erblicken die Gartenfassade des Palastes. Eine breite Freitreppe führt zur Eintrittshalle hinauf. Im Garten, gegenüber der Treppe, steht eine Steinbank. Hohe verschnittene Hecken gewähren Verstecke. Im Hintergrund erblickt man ein Gitterportal, daneben eine kleine Pforte, die offen steht. Durch diese Tür gelangt man hinaus in die Stadt, in eine Seitengasse. Es ist Spätabend. Der Mond steht am Himmel, aber fliehende Wolken verdecken ihn häufig.

Leporello, Don Juans Diener, schreitet, in einen schwarzen Mantel gehüllt, unterhalb der Freitreppe auf und ab. Er beginnt mit dem volkstümlich gewordenen Vers:

Keine Ruh bei Tag und Nacht . . .

Es ist kein Monolog im Sinne des literarischen Dramas, was er da zu sich selbst spricht:

Niemand ist auf mich bedacht,
Selbst bei Sturmwind außerm Haus ...
Hungernd ..., das hält keiner aus!
Möcht den Kavalier mal machen,
Nicht nur immer den Lakain.
Mein Gebieter hat gut lachen:
Er ist drin bei holder Beute.
Ich muß lauern hier und warten ...

In der Musik ist Leporellos Herr und Gebieter hier bereits zugegen, und er wird – musikalisch – in jeder Szene des ganzen dramma giocoso zugegen bleiben. Leporello ist der Diener aller Diener, der in der Weltliteratur nur einen unsterblichen Kameraden hat, den Sancho Pansa. Es ist, nebenbei bemerkt, eigentümlich, wie gern die Volksdichtung ihren tiefsinnigsten Gestalten einen Trabanten beigesellt. Don Quichotte hat ihn, ebenso Faust; so auch Don Juan.

Leporello ist die körperliche und seelische Ergänzung seines Herrn. Man mische sie beide zusammen, und man hat einen Durchschnittsmenschen. Alle die Eigenschaften, die – im Vergleich mit einem solchen – dem Großmeister der Verführung genommen sind, um ihn zum Übermenschen zu formen, das hat der arme Leporello sein lebelang zu tragen. Don Juan kennt kein Zagen und Zaudern, keine Müdigkeit, keine unbefriedigten Bedürfnisse, kein pedantisches Grübeln, kein Moralisieren, kein System, keine ängstliche Rücksichtnahme auf Gesetz und Brauch, Land und Leute. Er ist der vollendete Herr, dem es in nichts mangelt; der geniale Tatenmensch, der, ohne lange zu überlegen, stets erfolgreich und glänzend ist.

Leporello ist der Hauptträger des Komischen im Don Juan. So oft er seinen unbequemen und gefahrvollen Dienst auch satt hat: im Grunde hängt er an seinem Herrn, bewundert und liebt ihn. Im jahrelangen Beieinander hat er eine Menge Ähnlichkeiten von ihm angenommen, bewußt und unbewußt. Am liebsten möchte er ihm ganz nacheifern. Da ihm dies aber weder seine seelischen noch körperlichen Eigenschaften ermöglichen, so ist und bleibt er die Parodie auf Don Juan. Ein guter Darsteller Leporellos, einer sehr dankbaren Rolle, muß vor allem ein geistvoller Karikaturist sein, ohne allerdings die durchaus nicht geringwertige Eigenart des Dieners aller Diener zu verlieren.

Auch diese ist nicht ohne weiteres zu erkennen. Leporello ist bei weitem nicht bloß die Memme, der erbärmliche Hasenfuß, der er in mehreren Auftritten zum

Ergötzen seiner Hörerschaft ist. Einen solchen Lakaien hätte Don Juan bald zum Teufel gejagt. Leporello ist im rechten Moment überhaupt kein Feigling. Er sucht die Gefahren nicht tollkühn wie sein Herr, aber, hineingeraten, beweist er seinen gesunden Menschenverstand durch Umsicht und kluge Maßnahmen. Kurz und gut, für Juan ist er der prächtigste Bursche der Welt. Nicht nur, daß er Juans Hofnarr darstellt: er ist zu allem zu gebrauchen, als Aufklärer, Wachtposten, Spion, als Postillon d'amour, galanter Stellvertreter, als Hausverwalter, Kellermeister, Festordner, als wer weiß was noch. Von Charakter ist er gutmütig, beinahe gefühlvoll. Bei allen seinen Streichen ist er der Vertreter der Moral im Stück. Und eins hat er mit seinem Herrn gemein: er ist aalglatt.

Als sich Geräusch in der Vorhalle des Palastes vernehmbar macht, eilt Leporello, sich in den Hecken zu verstecken.

Don Juan tritt aus dem Palast, im roten Mantel, eine schlohweiße kühne Feder am Hute. Zugleich mit ihm stürzt Donna Anna aus der Halle. Sie hält den Fliehenden mit der einen Hand fest am Arm. In der andern trägt sie die Maske, die sie dem Eindringling abgerissen hat.

Anna, die Tochter des Marschalls, eines berühmten Kriegsmannes, ist die Braut von Don Octavio, einem Freunde Don Juans. Verliebt in das schöne stolze Mädchen, ist Juan im Dämmerdunkel bei ihr eingedrungen, um sie sich unter dem Gebaren, er sei Octavio, zu eigen zu machen. Offenbar ist der Bräutigam oft zum abendlichen Schäferstündchen zu seiner Braut gekommen. Aber das Ungestüm des sonst so braven Schäfers hat an diesem Abend Annas Unwillen erregt und ihr alsbald die Erkenntnis gebracht, daß sie einen Fremdling neben sich hat. Und nur mit Mühe und Not ist es ihr gelungen, sich aus seinen wilden Bestürmungen zu befreien. So wenigstens deutete das XIX. Jahrhundert Dapontes Text. Um nicht erkannt zu werden, hat der Eindringling schließlich den Rückzug angetreten. In der Legende gelingt Juan seine Verführung, und die genialsten Mozarterklärer, E. T. A. Hoffmann und Sören Kierkegaard, halten in diesem Punkte an der Sage fest.

In der ältesten Fassung, die wir von der Don Juan-Sage haben, hat sich Juan den roten Mantel seines Freundes, den dieser stets zu tragen pflegt, unter einem Vorwande geben lassen und mißbraucht ihn dann, um ihm die Braut zu rauben. Dieses Motiv hat Daponte (wie auch schon sein Vorbild Bertati) weggelassen.

Die Lesart der Legende hat viel für sich. Denn Don Juan ist der Alleroberer. Und keine ist, die ihn nicht liebt, nicht lieben müßte, selbst wenn sie willenlos bezwungen worden ist. Dann freilich verheimlicht Anna ihrem Bräutigam den vollen Sachverhalt in ihrem berühmten Berichte im 13. Auftritt. Da sie aber gewillt ist, niemals Octavios Gattin zu werden, hat sie auch keine Verpflichtung, ihm ihre heimliche Schande zu beichten. Nur wenn man in Don Juan wirklich den Verführer Annas sieht, bekommen ihre Worte, ihre Wut, ihre Scham den rechten Sinn. Hätte sie sich des Eindringlings rechtzeitig wehren können, so wäre sie ihm nicht wie eine Mänade nachgestürmt, mit wirrem Haar und nur leicht bekleidet.

Wie dem auch sei: wir wollen hierin im folgenden die goldene Mittelstraße nicht verlassen und an ein Mißlingen des verliebten Angriffs glauben.

Laut ruft die maßlos erregte Donna Anna:

Lieber laß ich mich ermorden,
Eh dich meine Hand gibt frei!

Abermals versucht sich Don Juan von der Rasenden loszubringen. Das Orchester nimmt leidenschaftlich am Kampfe teil. Da tritt oben aus dem Portal die ehrwürdige Gestalt des alten Ritters, des Vaters, im schlichten Hausrocke, den blanken Degen in der Rechten.

Sobald Anna den Vater erblickt, entflieht sie, sei es aus Scham, sei es aus Angst, daß der freche Fremdling mit ihm ins Handgemenge geraten könne und somit Hilfe braucht. Halb unbewußt eilt sie durch das kleine Gartentor – Don Juan hat es bei seinem Kommen offen stehen lassen – in die Stadt, um den in der Nähe wohnenden Bräutigam herbeizuholen.

Sören Kierkegaard, der nordische Dichter und Philosoph, sagt[1]: „Don Juan ist ein Verführer. Damit ist viel gesagt für den, der recht versteht, wenig für den, der das mit einer gewissen verallgemeinernden Unklarheit auffaßt. Der Begriff des Verführers, auf Don Juan angewandt, muß wesentlich modifiziert werden, insofern das Sinnliche und nur das Sinnliche der Gegenstand seines Begehrens ist.

Bei einem Verführer setzt man im allgemeinen Reflexion und Bewußtsein voraus, und damit Ränke, Liste, schlaue Berechnungen. Aber dieses Bewußtsein

[1] Die Stadien des unmittelbar Erotischen oder das Musikalisch-Erotische. (Kierkegaards Gesammelte Werke, Jena, bei Eugen Diederichs, 1911, Bd. I.)

fehlt Don Juan. Auf diese Weise verführt er nicht. Er begehrt. Seine Begierde ist der Verführer. So verführt er. Er genießt die Befriedigung der Begierde. Sobald er keinen Genuß mehr spürt, sucht er von neuem, und alles wiederholt sich immer wieder. Gewiß betrügt und täuscht er, aber er geht nicht auf Betrug und Täuschung aus. Die weibliche Sinnlichkeit, die Juans männliche Sinnlichkeit antwortet, die ist es, durch die die Verführten betrogen werden. Es ist ihr Schicksal.

Die Rolle des Verführers im vulgären Sinne zu spielen, dazu hat Don Juan nicht die Zeit, weder vorher, Pläne ergrübelnd, noch nachher, über die Tat reflektierend. Der Macht des Gedankens bedarf Don Juan nicht. Gibt man sie ihm, so hört er auf, musikalisch zu sein.

Lord Byron hat es gewagt, Don Juan sich vor unseren Augen entwickeln zu lassen. Er erzählt uns seine Kindheit, seine Jugend. Er konstruiert ihn aus seinen Lebensverhältnissen heraus. Damit aber wird Don Juan zu einer reflektierenden Persönlichkeit. Er verliert die Idealität, die er in der traditionellen Vorstellung hat. Ersteht er musikalisch vor mir, so höre ich in ihm die ganze Unendlichkeit der Leidenschaft, zugleich auch ihre unendliche Macht, der niemand standhalten kann. Ich höre der Begierde wildes Verlangen. Ich höre, ich fühle, daß dies siegen muß. Das Hindernis, vor dem der Gedanke vielleicht stutzt, hält die große, im Gefühl, in der Sinnlichkeit verbleibende Leidenschaft nicht auf, sondern erregt sie erst recht und steigert sie bis in den Genuß des Sieges.

Im Don Juan dieser Auffassung lebt und webt ein von elementaren Kräften getriebenes Leben, eine unwiderstehliche dämonische Macht. Sobald man andrerseits Don Juan nicht als Träger eines Prinzips, sondern als Einzelwesen hinstellt, so muß er eo ipso mit der Umwelt in Konflikt kommen. Als Einzelwesen empfindet er den Druck, die Enge seiner Umgebung; als höheres Einzelwesen befreit er sich vielleicht daraus. Aber in jedem Falle spielen die Hindernisse eine Rolle. Sie fesseln vor allem unser Interesse. Ein derartiger Don Juan kann seinem Wesen nach nicht immer Sieger sein. Er macht Krisen und Konflikte durch.

Der reflektierende Don Juan genießt in ganz anderem Sinne als der reinsinnliche, der musikalische Don Juan. Dieser genießt die immerwährende Befriedigung seines Begehrens, jener den langen Weg dahin.

Byrons Don Juan muß als verfehlt betrachtet werden, weil er sich episch entwickelt. Der musikalische Don Juan kann 1003 Frauen verführen, der reflektierende braucht nur eine zu verführen, und was uns dabei interessiert, ist, wie er

es macht. Seine Verführung ist ein strategisches Kunstwerk, an dem jeder einzelne Zug seine Bedeutung hat. Die Verführung des musikalischen Don Juan dagegen ist ein Husarenstücklein, die Sache des Augenblicks, rascher getan als gesagt, überhaupt kaum in Worte zu fassen. Er ist absolut siegreich, unbewußt im Besitze aller Mittel, die zum Siege führen können, und er ist in so intensivem Besitze aller Mittel, daß er sie gar nicht zu gebrauchen scheint.

Was ist nun aber die Kraft, durch die Don Juan verführt? Die Kraft der Begierde, der sinnlichen Begierde. Er begehrt in jedem Weibe die vollste Weiblichkeit. Begehren heißt zu finden glauben. Darin liegt eine weitere Eigentümlichkeit: die sinnliche Kraft der Verklärung. Don Juan idealisiert seine Beute. Indem er sie sich verschönt, besiegt er sie. Im Widerscheine seiner gigantischen Leidenschaft erglüht der Gegenstand der Begierde in erhöhter, in vollkommener Schönheit."

Zurück zur Oper!

Nach einem kurzen, scharfen Wortwechsel erzwingt der Marschall einen Zweikampf mit Don Juan, den dieser, natürlich nicht aus Feigheit, sondern aus Widerwillen, mit einem alten Manne zu fechten, gern vermieden hätte. Sentimentalität kennt der Renaissancemensch nicht. Und beide, der Marschall wie Juan, sind als echte Söhne des rauhen spanischen Quattrocento zu denken.

Der alte Ritter fällt. Dies ist im Sinne seiner Zeit durchaus ein soldatischer, würdiger Tod, denn der Kampf ist ehrlich und ritterlich verlaufen. Wie gesagt, Mitleid und Reflexion kannten diese Kernnaturen nicht. Der alte Kämpe hatte sein Schicksal herausgefordert. Es hat ihn hingemäht. Wenn Donna Anna später sagt, ihr Vater sei meuchlerisch ermordet worden, so ist das ihr persönlicher willkürlicher Standpunkt. Sie war ja nicht Augenzeuge des Kampfes. Und Frauen haben immer ihre eigenen Meinungen.

Leporello freilich in seinem Versteck ist gefühlvoller als seine Zeit:

Diesen Alten! Das war Frevel!
Mich durchbebts bis in die Knochen,
Und mein Herz hört auf zu pochen . . .
Soll ich bleiben? Soll ich fliehn?

Dieser Kontrast ist dramatisch wie musikdramatisch unentbehrlich. Die drei ersten Auftritte sind sowohl im Text wie in der Musik meisterhaft knapp. Rasch, rapid schreitet die Handlung vorwärts! Don Juan hat schon tausend Abenteuer

bestanden, in die ihn sein nimmermüdes Begehren getrieben hat. Er hat nicht nur das Leben aller von ihm begehrten und eroberten Frauen erschüttert, sondern oft genug das ihrer Gatten, Väter und Brüder. Der Tod des Marschalls, in den Augen vieler ein Mord, repräsentiert alle die Wirrungen, die Juan bisher angerichtet, durch ein schauerliches Beispiel. Zugleich charakterisiert es seine Kaltblütigkeit und Mitleidslosigkeit. Todbringend steht Juan vor uns. Damit hebt ihn die Dichtung (die Volkslegende und ihre Weiterformer) auf das schärfste von der Durchschnittsmenschheit ab. So sehr wir Modernen die Renaissance und ihren ehernen Geist zu lieben vermeinen: wir hängen doch viel zu sehr an unserm allzu bequemen und darum oft so langweiligen Leben, als daß wir uns in Wahrheit mit der kalten Auffassung jener Tatenmenschen befreunden, die im plötzlichen Tode keine große Sache sahen. Sie erlebten Tag um Tag Todesgefahren.

Eines sei betont: ebensowenig wie Juan kein Mitleid mit dem im Streit Gefallenen fühlt, bewegen ihn Spott oder Hohn, wie dies etliche Deuter dieser Szene behaupten. Don Juan ist durch und durch ritterlichen und kriegerischen Sinnes. Der Soldat kennt keinen Hohn in seinem Handwerk. Denken wir an den feierlichen Ernst, mit dem der große Napoleon nach einer Schlacht über das Kampfgefilde zu reiten pflegte.

Das kurze Terzett, „ein Meisterstück tragischer Wirkung" – wie Charles Gounod in seiner Auslegung des Don Juan sagt[1] – schildert die rechte Stimmung in großartiger Weise. Es ist dies eine der packenden Stellen in Mozarts Don Juan, die an Michelangelos Jüngstes Gericht in der Sistina erinnern.

---

[1] Charles Gounod, Le Don Juan de Mozart, Paris, (Ollendorff) 1890. Die deutsche Übersetzung von Adolf Klages (Leipzig 1890) ist mäßig. – Es gibt noch verschiedene musikalische Analysen des Don Juan, von E. T. A. Hoffmann (1813), Ulibischeff, Otto Jahn (Mozart II, 345 bis 394), Hans Merian (Mozarts Meisteropern), Max Chop (Reclambibliothek 5436). Otto Jahn steht dem Renaissance-Charakter des Giovanni verständnislos gegenüber, geradezu hilflos aber der widerspruchsvollen Weibespsyche in Anna und Elvira, ja sogar der naiv-sinnlichen Zerline. Es ist verzeihlich. Keiner ändert seine Natur. Jahn war weder Weltmann noch Frauenkenner wie etwa Ulibischeff. Unter anderm hat er sich die unverzeihliche Geschmacklosigkeit geleistet, Don Juan eine Scheinehe inszenieren zu lassen, um Elvira (die verliebte Elvira!) zu erobern. Derlei unwürdige Harlekinaden hat ein Don Juan nicht nötig. Alfred von Wolzogen in seinem nüchternen Übersetzungsversuche (Breslau 1869, Seite 1) ist noch weiter gegangen: er macht Don Juan sogar zum entronnenen Gatten der Elvira. Das Motiv zu solchen Lächerlichkeiten liegt in der heuchlerischen Prüderie jener Tage. Jahn war es unmöglich, mitanzusehen, daß die „edle" Elvira ihre nichts bedenkende heiße Liebe dem göttlichen Verführer geschenkt haben sollte – ohne

Je mehr wir die Stimmung bewahren, in die uns diese Eingangsszenen emporgehoben haben, weit über die kleine menschliche Alltäglichkeit hinaus, um so mehr sind wir fähig, bis zum letzten Finale die ungewöhnlichen Renaissanceelemente zu respektieren, die das ganze Stück durchwehen. Viel, sehr viel in diesem Werke Mozarts ist echt-menschlich-zeitlos, insbesondere das Innenleben aller Gestalten – abgesehen vom Don Juan. Wenigstens in gewissem Sinne. Dieser ist und bleibt zwar in seiner Gesamterscheinung der Sohn seiner längstvergangenen Zeit, er hat aber eine andre Anwartschaft auf die Unsterblichkeit: er ist der geniale Ausnahmemensch. Damit rückt auch er in das Zeitlose. Und das ist das Charakteristikum des höchsten Kunstwerkes. Wir mögen am Idomeneo, an Cosi fan tutte, am Titus noch so sehr modeln und experimentieren: auch der geschickteste und liebevollste Bearbeiter bringt nie und nimmer hinein, was diesen Werken fehlt, die wunderbaren zeitlosen Erhabenheiten. Nicht allein die Musik macht eine Oper unsterblich. Wenn dies so wäre, lebte auch Cimarosa und mancher andre noch. Wenn die Gestalten einer Oper Modepuppen oder Marionetten sind, dann verhilft ihnen auch die genialste Musik nicht zum ewigen Leben.

Nachdem Leporello aus seinem Versteck herausgetreten ist, verlassen Herr und Diener nach einem kurzen Secco-Recitativ den Schauplatz. Alsbald kommt Anna zurück, begleitet von ihrem Bräutigam Don Octavio und seinen Dienern, alle mit Waffen und Laternen. Als sie den Toten erblickt, sinkt sie fassungslos vor Schmerz vor ihm in die Knie:

O Vater! Bester Vater!
Herzliebster Vater!

Der schönheitsdurchströmte Realismus dieser Szene ist vielgerühmt worden. Die Charakteristik von Annas Seelenzustand ist meisterlich. Zugleich enthüllt sich uns Octavios Wesen. Seine Natur steht im stärksten Gegensatze zu Don Juan. Er liebt seine Braut auf das zärtlichste. Er hat den guten Willen, alles für sie zu tun. Er möchte ihr in jeder Not des Lebens helfen und beistehen. Er möchte sein Leben für sie lassen. Er möchte. Er spricht alles das voll tiefer Überzeugung aus. Aber wir werden im weiteren sehen, daß es immer nur beim guten Willen bleibt. Er möchte, aber er kann nicht. Bis zum Finale des Dramas ver-

die vorschriftsmäßig vorher eingeholte behördliche Konzession. Sehr richtig bemerkt Heinrich Bulthaupt in seiner Dramaturgie der Oper (I, 190) zu derlei komischen Versuchen: „ein verheirateter Don Juan ist eine Unmöglichkeit".

bleibt er in der Rolle des ewigen Zauderers, bis ihn „der Himmel seines Rächeramts entbindet". Man darf nicht sagen, Octavio sei buchstäblich ein Feigling; nein, der echte Feigling will nicht einmal, sondern heuchelt höchstens den Willen zur Tat. Octavio meint es ernst. Er möchte wirklich allerlei. Seiner edlen Gesinnung fehlt just der Entschluß. Mozarts Musik hat diese unselige Natur sehr fein geschildert, bis hart an die Grenze des Komischen. Auch der Darsteller darf diese Linie nicht überschreiten.

Psychologisch reizvoll ist die Stelle, da Anna, halbwirr vor Schmerz, Erregung und Qual, den längst entronnenen Fremdling noch vor sich stehen wähnt. Erst als Octavio ihr zusingt:

Hör mich, mein Lieb! O hör mich!
Ich bin bei dir!

erkennt sie den Bräutigam wieder. Und indem sie die Gewalt über sich selbst rasch wiedergewinnt, läßt sie ihn schwören:

Schwör! Wer auch sei der Mörder,
Er sei dem Tod geweiht!

Octavio tut es. Nichts möchte er lieber tun, als der Angebeteten diesen Bruderdienst erweisen:

Ich schwörs bei meiner Liebe,
Bei unsrer Seligkeit!

Der Schlußsatz des Duetts ist wiederum glänzend. Angeregt von den Worten des italienischen Textes, hat Mozart das Wogen des wilden Weltmeeres in seine Rhythmen gelegt.

Die Szene verwandelt sich. Wir erblicken im Hintergrunde hoch gelegen, inmitten eines herrlichen Parkes, das schimmernde prächtige Landhaus Don Juans. Eine Allee uralter Kastanien, die man sich von der nahen Stadt herführend denken muß, erweitert sich vor dem prunkvollen Portal des Gartens zu einem kleinen Platz. Über diesem Portal zieht sich eine steinerne Terrasse mit einer Balustrade hin. Eine Doppeltreppe geleitet links und rechts vom Tore hinauf. Von da geht der Weg weiter hinan durch die Bäume zur Villa. Seitwärts winkt ein Lusthäuschen, das Casinetto, das später eine galante Rolle spielt. Das Schloß selbst ist ein echtes Renaissance-Landhaus. Jakob Burckhardt gibt uns in seiner „Geschichte der Renaissance in Italien" Ansichten, Pläne und Grundrisse solcher

Herrensitze. In Spanien waren sie kaum anders als in Italien. Vielleicht käme der maurische Stil in Frage.

Rechts im Vordergrunde, an der Allee, steht ein ländlicher Gasthof mit einem Balkon im Oberstock. Am Hause grünt ein Gärtchen mit einer Laube; dahinter mündet ein Weg ins Dorf.

Don Juan und Leporello unterhalten sich im Secco-Recitativ. Wie bereits dasjenige im zweiten Auftritt dient es dazu, das Verhältnis zwischen Herr und Diener zu schildern. Zwischen beiden sind tausend feine Fäden der Komik gezogen, die allerdings in der Rochlitzschen Übersetzung samt und sonders entweder ganz verloren gegangen oder ins Gemein-Burleske vergröbert sind. Der italienische Text hat eine Menge Wortspiele und Andeutungen. Leporello verletzt niemals den Respekt gegen seinen Herrn. Er liebt ihn und leidet gern für ihn. Nur jammert er bei jeder Gelegenheit. Das ist seine drollige Art.

Es ist hier Gelegenheit, ein paar Worte über das Wesen des Secco-Recitativs einzufügen. Obgleich man aus stilistischen und ästhetischen Gründen sehr wohl für die Wiedereinführung des Secco-Recitativs im Don Juan sein kann, so sei hier doch einer gegenteiligen klugen Meinung Raum gegeben. Der Mozartkenner Eduard Hanslick sagt: Im Don Juan „stört das plötzliche Abfallen vom gesungenen zum gesprochenen Ton unleugbar, und da überdies der Dialog nicht von großer Ausdehnung ist, so liegt die Wiedereinführung der Secco-Reciten sehr nahe. Aber die Höhe der italienischen Leistung wäre damit noch keineswegs erreicht. Das sogenannte trockene Recitativ, das – zum Unterschiede vom begleiteten oder obligaten – nur von einfachen auf dem Klavier angeschlagenen, durch Cello und Baß verstärkten Akkorden getragen wird, ist ein italienisches Produkt, das sich nur mit erheblichen Nachteilen auf deutschen Boden übertragen läßt. Lediglich die unvergleichliche Weichheit und Flüssigkeit der in Vokale austönenden italienischen Sprache macht ein Recitativ möglich, das sich ganze Szenen hindurch im raschesten Tempo der Konversation abspinnt, ohne zu ermüden. Im Italienischen ist das Secco-Recitativ kaum noch ein gesteigertes, sondern nur ein innerhalb gewisser Intervalle festgehaltenes Sprechen. Wie ganz anders klingen solche rezitierte Szenen im Deutschen! Die Schwerfälligkeit[1] unsrer Sänger, die ein rasches und leichtes Sprechen ganz ungewohnt sind, trägt nur die halbe Schuld neben der Schwerfälligkeit unsrer harten, in Konsonanten ausgehenden Sprache. Im

[1] Hanslick hat dies in den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts geschrieben.

Deutschen ist die Prosa noch immer besser am Platz als das Recitativ. Sie ist ein Übel, ohne alle Frage, aber ein notwendiges. Im musikalischen Lustspiel muß der Dialog vor allem verständlich sein. Das ist er im deutschen Mund in der Regel nur, wenn er gesprochen, nicht wenn er gesungen wird. Der gesprochene Dialog entspricht einesteils der Eigentümlichkeit unsrer Sprache, andernteils der nationalen im Singspiel ruhenden Wurzel der deutschen Oper."

Das Recitativ des 5. Auftritts lautet nach dem Original:

Juan: Heraus mal mit der Sprache! Sag, was willst du?
Leporello: Was ich so sagen möchte, ist gewichtig . . .
Juan: Natürlich.
Leporello: Von höchster Wichtigkeit . . .
Juan: Desto besser. Heraus damit!
Leporello: Erst Euer Wort, daß Ihr mirs nicht übelnehmt!
Juan: Gewiß. Bei meiner Ehre! Nur nichts vom Marschall will ich von dir hören.
Leporello: Sind allein wir?
Juan: Ich denke.
Leporello: Hört uns auch niemand?
Juan: Nein.
Leporello: Und ich darf frei mal von der Leber weg reden?
Juan: Los!
Leporello: Na, wenns gestattet ist,
Gnädigster Herr und Meister:
Ihr führt ein Luderleben! Ein Luderleben!
Juan: Unverschämter! Du unterstehst Dich?
Leporello: Und Euer Wort, Herr?
Juan: So hab ich nicht gewettet. Schweige! Sonst soll . . .
Leporello: Ich red kein Wort. Kein Sterbenswörtchen red ich.
Juan: Dann sind wir wieder Freunde.

Wie sie noch weiter im Gespräch sind, kommt aus der Allee ein Reisezug und hält vor dem Dorfgasthofe: eine Trag-Chaise, darin eine Dame, von zwei Dienern getragen. Eine Zofe trippelt nebenher. An der Tür der Herberge bewillkommt der Wirt die aussteigende Insassin. Es ist Elvira, eine der 1003 verlassenen

Geliebten Juans, eine vornehme Dame aus Burgos. Sie durchreist die Welt, um den Treulosen wiederzufinden.

Juan und Leporello treten beiseite und beobachten die Ankunftsszene, ohne Elvira in ihrem dichten Reiseschleier zu erkennen. Elvira singt ihre berühmte Sortita (Arie Nr. 3, in Es-Dur):

Wer sagt mir, wo im Lande
Mein Liebster weilen mag,
Der mir zu Qual und Schande
So bald die Treue brach?

Find ich ihn je und seh ich,
Hart ist sein Herz wie Stein,
Vom Himmel ihm erfleh ich
Der Hölle ärgste Pein.

Das Orchester setzt leidenschaftlich ein. Scham und Schmerz, Sehnsucht und Enttäuschung wüten in der Betrogenen und einen sich in dem Wunsche, daß den treulosen Frevler bald die gerechte Strafe träfe. Selber blutige Rache zu üben, daran denkt Elvira nicht. Sie ist keine Carmen, keine unversöhnliche Südländerin, sondern eine sehnsüchtige Verlassene, im Grunde eine liebende echte Germanin. Noch lieben ist immer bereits halbes Verzeihen. Sehr fein charakterisiert sie sich, später im zweiten Akte, in ihrer letzten Arie (23[a]).

Gewisse Deuter des Don Juan haben Elvira als Rachegöttin hingestellt, als eine Verkörperung des Fatums. Nichts ist falscher. Weder in der Legende noch in Mozarts Meisterwerk waltet in den um Don Juan gruppierten Gestalten ein Fatum, weder in Anna, noch in Octavio, noch in Elvira. In Donna Anna ringt die heilige Pflicht nach der Vendetta mit ihrer uneingestandenen Liebe zu dem Töter ihres Vaters, aber diese ersehnte Rache bleibt bei Oktavios geringem Mannestum ein nie erfüllter Wunsch. Juans Tod tritt ein nicht als Folge von Annas Rachepflicht und Octavios Rachegelübde. Objektiv beurteilt, ist überhaupt gar kein Rachebedürfnis vorhanden, da der Marschall im ehrlichen Zweikampf gefallen ist. Mit diesem Gottesgericht war nach uralter ritterlicher Anschauung jeglicher Zwist aus der Welt geschafft. Gegen das Ende des Dramas kommt aber ein ganz neues Motiv zur entscheidenden Geltung: die übermütige Verhöhnung eines Toten. Das ist Juans Frevel in des steinernen Marschalls Augen.

Eine Frage für sich wäre es, zu betrachten, ob die Einführung dieses neuen Motivs nicht der inneren dramatischen Einheit der Tragikomödie stark zuwider ist. Wir kommen darauf zurück. Zunächst wollen wir nur festhalten, daß aller Rachedrang schließlich im Sande verläuft. Weder die gefühlvolle Elvira, noch die herbe, stolze Anna, noch der Schwächling Octavio befriedigen je ihre Rachegedanken durch die Tat. Wenn man will, kann man hierin tief bedeutsame Elemente des echten dramma giocoso erschauen. Der Don Juan ist keine Tragödie.

Im Helden verkörpert sich – wie bereits dargelegt – die siegreiche Sinnlichkeit, ein unabänderliches Prinzip der Natur, etwas Höheres als Menschenmoral und irdische Gerechtigkeit. Daß Juan als Träger dieses Prinzips geboren ward, das ist sein Verhängnis. Seine Handlungen sind die unabänderlichen Folgen seiner Bestimmung. Als Schuld aber im moralischen Sinne sind seine Verführungen nicht anzusehen. Juans Frevel an einem Ehrwürdigen: die Verhöhnung des Toten, diese wirkliche, allerdings recht barbarische Schuld, steht durchaus nicht in Zusammenhang mit seinem Vorleben. Sie wird am Schluß des Stückes durch seinen Tod gesühnt. Ungesühnt aber bleiben seine leichtsinnigen Liebessünden. Diese finden keine andre Sühne denn die des alles verzeihenden göttlichen Humors, der letzten Instanz aller irdischen Moral. Und auch darum ist Mozarts Don Juan eine Komödie, eine divina commedia. Dies ist von Mozart voll erkannt worden. In seiner Musik lacht er unter Tränen. Leider haben die Ausleger des XIX. Jahrhunderts den Komödiencharakter des Don Juan mißverstanden und zu verschütten getrachtet.

Man gestatte mir diese häufigen seitlichen Ausblicke. Aber es gilt weniger, die Oper zu analysieren. Das hieße Eulen nach Athen tragen. Wir wollen vielmehr über die grandiose Vielseitigkeit des Mozartischen Meisterwerkes plaudern. Der moderne Musikliebhaber hat zweifellos sehr viel mehr literarische und psychologische Neigungen denn die naiveren Hörer vergangener Zeiten.

Nach einem kurzen Secco-Recitativ abseits zwischen Juan und Leporello heißt es im Text:

Juan: Du! Hörst du, das ist eine, die um den Liebsten jammert!
Armes Mädchen!
Ihr Herz zu trösten soll mir bald gelingen . . .
Leporello: Ich sah ihn Trost schon tausend Herzen bringen!

Jetzt nähert sich Don Juan der Verschleierten und spricht sie artig an. Elvira

schlägt die Mantilla zurück und gibt sich zu erkennen. Alsbald hagelt es endlose leidenschaftliche Vorwürfe auf den Wiedergefundenen. Schließlich aber versteht es Juan, sich fortzuschlängeln, und überläßt es Leporello, die Eifernde zu beruhigen.

Elvira: Der Bube ist fort ... und ich steh einsam hier!

Leporello (gutmütig):

Na, nun laßt ihn nur ruhig laufen!
Denn leider:
Was dahin, kommt nicht wieder.

Elvira: Schändlich betrogen hat er mich und genarrt ...

Leporello: Denkt nicht daran! Tröstet Euch!
Ihr werdet sein, Ihr seid und Ihr seid gewesen
Nicht die erste, die letzte nicht.
Seht selber!
Dies feingebundne Büchlein:
Drin stehn die Namen aller seiner Geliebten ...

Es folgt die allbekannte Register-Arie (in D-Dur; Nr. 4). In einer dem Original entsprechenden Verdeutschung lautet sie:

Euer Gnaden, seht hier dieses Register,
Zählt die Schönen, die er schon verführet!
Keine fehlt. Ich hab alle notieret.
Ists gefällig, so blättern wir drin.

In Italien sechshundertundvierzig,
Überm Rheine dreihundertundeine,
An der Seine neunhundertundzehne,
Aber in Spanien sinds tausendunddrei!

Hier, hier sind die Kammerkätzchen,
Bauerndirnen, Bürgerschätzchen.
Da: ein Dutzend Baroneſſen,
Drei Durchlaucht nicht zu vergessen.
Kurzum, Frauen aller Stände.
Jede gab ihr Bestes dar.

Stets ſind Blonde ihm aufs neue
Lieb, wenn ſie ihm Süßes ſagen.
An den Braunen lobt er Treue;
Zarte Wangen ihm behagen.
Mollig dünken ihn die Vollen,
Ohn den Magren drum zu grollen.
Er verſchmäht die Großen nimmer,
Preiſt ſie ſeine Königinnen;
Doch die Kleinen küßt er immer,
Weil ſie ſo wonnig, ſo wonnig minnen.

Alte werden kaum begehret,
Nur daß ſichs Regiſter mehret.
Ewig glühet ſein Verlangen,
Niegeküßte zu umfangen.
Arm und reich, das iſt ihm gleich.
Ob eine ſchick, ob ſie blamabel:
Jedes Röckchen iſt paſſabel!

Ja, ſo iſt er ... wie ... Ihr ... wißt!

Mit einer ironiſch-devoten Verbeugung verſchwindet er im Portal der Beſitzung ſeines Herrn.

Dieſe mit Recht weltberühmte Arie iſt ein Meiſterſtück des Humors. Das mille e tre iſt zum Wappenſpruch Don Juans geworden. Muſikaliſch ſehr fein ſind die Charakteriſtiken der Blonden und Braunen, Vollen und Magren, Großen und Kleinen, Alten und Jungen. Die Knappheit iſt bewundernswert und von hoher Wirkung. Prächtig iſt Leporellos frivoler Spott am Schluſſe.

Nach einem kurzen Secco-Recitativ, das man keinesfalls ſtreichen darf, zieht ſich Elvira traurig-nachdenklich in den Gaſthof zurück, in dem ſie ihre vorübergehende Wohnung hat. Man hat hier das Gefühl, daß Elvira ihren veränderten Seelenzuſtand muſikaliſch äußern müßte. Auch liegt eine gewiſſe Demütigung für ſie darin, daß Leporello ſozuſagen das letzte Wort behält. Ein bloßes Recitativ kann nicht gerechnet werden. Mit einem Worte, an dieſer Stelle fehlt eine Arie. Friedrich Rochlitz, der wohl die nämliche Empfindung hatte, ſetzt hierher die Arie in Es-Dur (Nr. 23[a]): Mi tradi quell' alma ingrata (Treulos hat er mich verlaſſen). Dieſe Perle der Mozartiſchen Kunſt iſt nachträglich, am 30. April

1788, für die Wiener Aufführung auf Wunsch der Signorina Cavalieri geschaffen worden. Der Überlieferung nach hat Meister Mozart sie im zweiten Akt eingefügt, wo sie die Handlung allerdings etwas verschleppt. Wenn man sie aus diesem dramaturgischen Grunde und weil sie etwas Nachgeschaffenes ist, ganz streicht, so hat diese Maßnahme eine künstlerische Berechtigung. Behält man sie aber bei, weil sie gut mozartisch ist, so muß man sie auch im zweiten Akt belassen. Sie nach der Register-Arie einzufügen, ist – abgesehen vom Text, den man ja ändern könnte – aus musikalischen Gründen unmöglich. In einer Arie nach Leporellos frechem Liede muß Empörung oder Racheluſt das Hauptmotiv bilden. In der Arie Mi tradi quell' alma ingrata herrschen ganz andre Gefühle vor: engelhafte Entsagung, innige Vergebung, fromme Fürsorge. Elviras Entschluß, ihr ferneres Leben in der Einsamkeit eines Klosters zu vertrauern, klingt bereits aus dieser Arie heraus. Daß Rochlitz kein inneres Verständnis für Mozarts Werk gehabt hat, verrät sich allerorts immer wieder von neuem.

Die Darstellerin der Elvira muß sich also – zu ihrem berechtigten Leidwesen – mit dem Secco-Recitativ begnügen:

Heiß nach Vergeltung dürstet mein verratenes Herz.
Eher nicht weich ich, bis ereilt ihn die Strafe.
All mein Begehren nur nach einem noch drängt:
Rache!
Dann Verachtung!

Neues Leben läßt den Schatten menschlichen Leids nicht überhandnehmen. Aus dem Dorf kommt ein fröhlicher Hochzeitszug gezogen. Eine Dorfschöne, die muntere Zerline, hat eben in der Kirche einem hübschen Burschen aus einem der Nachbardörfer die Hand gereicht, dem biederen, gutmütigen Masetto. Jetzt will man in der Dorfschenke schmausen, zechen und tanzen. Zerline und Masetto schreiten an der Spitze des Zuges.

Das Orchester setzt mit einer munteren, schlichten, ländlichen Musik ein. Die beiden Jungvermählten singen erst jedes allein, dann beide zusammen (Duett Nr. 5). Beim Ritornell singt auch der Chor der Burschen und Dorfmädchen.

Leporello, der, angelockt vom Gesang, wieder im Gartenportal erschienen ist, betrachtet sich die Mädchenschar behaglich-begehrlich. Plötzlich ist auch sein Herr neben ihm. Auch ihm gefällt das fröhliche Treiben. Die hübsche Zerline liebkost ihm die Augen.

Er nähert sich dem Zuge, der halten bleibt, und spricht Braut und Bräutigam leutselig an. Zerline macht artig ihren Knix vor dem vornehmen Kavalier, ebenso Masetto, der sehr wohl weiß, was sich schickt. Zerline fühlt sich sichtlich geschmeichelt, die Aufmerksamkeit und die Huld des großen Herrn auf sich gezogen zu haben. Das ist zunächst harmlose echt-weibliche Eitelkeit.

Mit diesem bescheidenen Erfolge begnügt sich Don Juan nicht. Es reizt ihn, die niedliche kleine kokette Dorfschöne einen flüchtigen Augenblick sein eigen zu nennen, und zwar noch ehe Masetto seine Gattenrechte ausübt. Don Juan macht sich keine weiteren Gedanken darüber. Das wird sich schon wie immer ganz von selber machen. Vorderhand betätigt er sich als freigebiger Gutsherr. Leporello erhält Befehl, die ganze Gesellschaft auf das beste im Gasthofe zu traktieren.

Während der Schwarm der Hochzeitsleute in der Schenke verschwindet, plaudert Don Juan fröhlich mit Zerline weiter. Masetto steht tölpelisch daneben. Flugs bekommt er die Order, ebenfalls zu verschwinden. Nach einer Arie (Nr. 6), die ebenso seine beginnende Eifersucht wie seinen Respekt vor dem gnädigen Herrn, humorvoll für den Hörer, ausdrückt, fügt er sich schweren Herzens dem Befehle.

Nun ist Don Juan allein mit Zerline. Er schwärmt ihr allerhand hübsche Dinge vor, und es dauert nicht lange, da erklärt er ihr:

Du bist die Meine
Heute wie allezeit!

Ungläubig-gläubig fragt das naive Zerlinchen: Ja?

Juan: Ja, ja! Glaubs mir!
Sieh, dort im Gartenhäuschen (er zeigt auf das Casinetto [im Park)
Sind wir alleine,
Und dort, mein holdes Schätzchen,
Wirst du die Meine!

Es folgt das köstliche Duettino (Nr. 7) zwischen Juan und Zerline. Es gibt kaum etwas Schmeichelnderes und Verführerisches als die Anfangsmelodie Juans:

Reich mir die Hand, mein Leben!

Galanterie und Verliebtheit, Spiel und Begehrlichkeit! Und seine Partnerin antwortet mit der nämlichen Grazie. Ein überlegenes Wesen wirft ihr einen Ball zu, den sie ihm zurückwerfen muß, ohne sich zu bedenken. Als Spielzeug des

Mannes, der im Banne ihrer Jugendfrische und seiner Begehrlichkeit sein Herrentum vergißt, vergißt auch sie ihre Welt. Er ist der sinnlich Verliebte schlechthin, und sie – nicht mehr das kleine Bauernmädchen, sondern die eben erst Weib gewordene Eva, die vor unbewußter Wollust zittert. Mozarts Musik mit ihrer kristallisierten Sinnlichkeit überträgt das Traumhafte der beiden in die Hörerschaft. Auch wir vergessen die grobe Erdenhaftigkeit. Wer denkt im Augenblick daran, daß es ein seltsam Ding für einen Gentleman ist, einem Bauernburschen das eben angetraute Bräutchen vor der Nase wegzuschnappen? Und daß es ein recht starkes Stück ist, wenn eine Braut eine Viertelstunde nach der Trauung am hellichten Tage in die Arme eines andern rennt, der sie zum ersten Male sieht?

Das Duettino ist eine freimütige Verherrlichung der Liebe auf den ersten Blick, bei der Herkommen, Moral, Standesunterschiede und Pflicht blitzschnell zu leeren Begriffen geworden sind. Losgelöst aus der Handlung der Oper, verkörpert sich hier ein zeitloses Stück Menschenschicksal. Die Macht der Natur ist im Augenblick stärker als alles andre. Jedweder Zuhörer hat Behagen und Genuß an dieser Szene, mag er auch eine Stunde später, nachdem er wieder moralischer Alltagsmensch ist, die ganze Geschichte mit völlig andern Augen und Gedanken betrachten.

Zerline ist zur Hingabe bereit:

Ich möchte, doch ich schwanke.
Mir klopft so bang mein Herz ...

Der Verführer lockt von neuem:

Komm, holde Augenweide!

Der Wechselgesang wird immer zärtlicher und inniger. Schließlich kehrt die Anfangsmelodie wieder, auf einzelne Worte verteilt:

Don Juan: Sei mein!
Zerline: Bin dein!

Ein jubilierender Schlußsatz, ein Allegro im Sechsachtel-Takt: lose Liebe, leichtes Spiel ...

Don Juan: So komm mit in den Garten!
Laß mich nicht länger warten!
In Ehren bist du mein!
Zerline: Ich komm mit in den Garten.
Du sollst nicht länger warten!
In Ehren bin ich dein!

Da, am Gartenportal, stellt sich dem verliebten Paar Elvira entgegen, in zügelloser Eifersucht, also aus blind gewordenem Egoismus. Voll reiner Menschenliebe, um eine ländliche Unschuld zu retten, tritt keine Dame einem treulosen Liebhaber auf der Straße in den Weg. Donna Elvira ist keine stolze Natur. Sie ist vor allem Weib. Sie lügt sich selbst etwas vor, wenn sie hier die Rolle einer Beschützerin fremder Unschuld spielt. Denn in ihres Herzens Grunde sind ihr sämtliche Zerlinen der ganzen Welt gleichgültig. Sie ringt um den verlorenen Geliebten.

Don Juan verliert seine Fassung kaum einen Moment.

Amor, jetzt hilf mir!

ruft er sich selbst spöttisch zu. Er wirft der Aufgeregten ein paar beruhigende weltmännische Worte zu. Das bringt sie aber nur noch mehr in Wut.

Zerline fragt leise: Was will sie wohl, die Dame?

Juan: Ach, diese Allerärmste!
Mich verfolgt sie schon immer;
Aus purem Mitleid erduld ich ihr Begehren.

Und grausam fügt er hinzu:

Ich kann nun einmal kein Herze leiden lassen!

Nun singt Elvira eine Arie in D-Dur (Nr. 8):

O fliehe seinen Bann
Und hör nicht auf sein Wort!
Er ist ein falscher Mann
Ohn alle Treue.

An meinem Leid erkenne
Die Schande, die dir droht.
Sieh meine Herzensnot,
Sieh meine Reue!

Sodann zieht sie die verdutzte Zerline mit in den Gasthof. Don Juan erlebt die ihm ungewohnte Situation des Nachsehens. Lächelnd, überlegen, sieht er dem wunderlichen Paare nach. Er kennt die Frauen. Ihm ist noch keine Beute entgangen.

Die musikalische Seele dieser zweiten rührenden Arie der Elvira ist durchaus verschieden von der ihrer ersten (Nr. 3). Dort war Sehnsucht, Verlassenheit und Groll das Leitmotiv, hier ist es Eifersucht, Entrüstung und – da sich leidenschaftliche Frauen jeder auf sich genommenen Rolle ehrlich und eifrig widmen – Mitleid mit der andern, auf die sie zugleich eifersüchtig ist.

Wiederum zeitlos-menschliche Gefühle!

Die Handlung schreitet in buntem Aufeinander vorwärts. Donna Anna und ihr Bräutigam kommen aus der Allee, von der Stadt her. Das ganze Trachten beider geht danach, den Mörder des Marschalls zu erspüren. Don Juan, Octavios Freund, ist ihnen als Mann bekannt, der in allem Wirrwar des Lebens immer den besten Weg weiß. Impulsiv und liebenswürdig steht er jedem allezeit zur Verfügung. Auch nicht im geringsten ahnen die beiden, daß Juan der Täter sein könne.

Im ersten Augenblick stutzt Juan. Er ist seit gestern abend entschieden kein Sonntagskind wie sonst. Gestern die mißglückte Attacke auf die schöne Donna Anna, dann das Duell mit dem alten Manne, das ihm höchst contre cœur war. Er denkt zwar schon nicht mehr dran, aber hin und wieder fällt es ihm doch unangenehm ein. Heute das Auftauchen der Didone abbandonata. Wiederum höchst überflüssig! Sodann das entsprungene Dorfkätzchen. Und jetzt gar noch zwei, die ihm offenbar einen dummen Zufall als Mordtat vorhalten wollen.

Juan ist kein Grübler. Alles das ist mehr ein Gefühlsschauer, denn eine bewußte, klare Gedankenkette. Mit guter Miene zum bösen Spiel begrüßt er Anna und Octavio artig. Nach ein paar Worten weiß er schon Bescheid: die beiden ahnen nichts. Von neuem streichelt sein verliebter Blick die wundervolle Gestalt der Donna Anna. Sie sein eigen nennen zu können, dünkt ihn höchstes Erdenglück! Galant, beredt und mehr als das: ihr mit ganzem Herzen ergeben, bietet er ihr seine Dienste an:

Sagt, was soll ich?
Meine Sippe, mein' Freunde,
Diese Faust und mein Degen,
Mein Gut und Blut und Leben
Sind zu Eurer Verfügung. . . .

Man muß die Gestalt des Don Juan durch einen Andrade, einen Forsell verkörpert sehen, das heißt durch einen Künstler, der neben einer großen Stimme

das Äußere und die überlegene Gewandtheit eines Herrenmenschen hat. Selbst in den Secco-Recitativen steckt Genialität. Das ist es, was den Don Juan zur Oper aller Opern macht. Allerdings erheischt sie vier, ja fünf hervorragende Darsteller. Es gibt keine drei Sänger in ganz Europa, die den Anforderungen gewachsen sind, die Mozart an seinen Juan stellt. Nicht Geringes verlangt er auch von Leporello, Elvira, Anna und Zerline. Es gibt keine Nebenrollen im Don Juan. Selbst Octavio und Masetto sind dies nicht.

Schon Ulibischeff klagt: „Dreimal glücklich, wer den Don Juan von einem Bassi oder Garcia gesehen hat. Ich war nicht so glücklich, und so habe ich diese Oper in meiner Phantasie besetzen müssen. Ich habe mindestens zwanzig Sänger auf deutschen, italienischen und russischen Bühnen gesehen, die sich in der Rolle des Giovanni abgemüht und sie – parodiert haben. Keiner war erträglich. Keiner hatte auch nur das leiseste Verständnis für seine Aufgabe. Der eine machte aus Don Juan einen geräuschvollen Schwerenöter, der andre einen verlebten Wüstling, der dritte einen sentimentalen Süßholzraspler, ein vierter gar einen Hanswurst, der wie toll über die Bretter sprang und im Allegro des Là ci darem (Reich mir die Hand) seine Kapriolen machte. Wieder ein andrer lief gar hinter die Kulisse, um sich das Gesicht weiß zu pudern, um dann beim Erscheinen des steinernen Gastes ja recht erschrocken auszusehen.

Wie kann man so geistesarm und phantasielos sein und eine der wunderbarsten Bühnengestalten derartig entstellen! Jede Bewegung des Giovanni ist hoheitsvoll und bezaubernd, jede seiner Stellungen eine plastische Augenweide, jeder Blick ein Strom von Lebenskraft und Erdenfreude, seine ganze Erscheinung Rhythmus und Melodie, Mozartische Musik. Unbewußt muß er sich so geben, daß die Ruhe keiner Frau und das Leben keines Mannes geborgen sind. Man muß ihm von der ersten Szene an absehen, daß er in seiner letzten Stunde Tod und Teufel trotzen wird. Bei aller Grazie, Harmonie und Natürlichkeit ist er ein Dämon. Wenn dies unseren Sängern zu hoch ist, so sollten sie zum mindesten begreifen, daß Don Juan ein cavaliere ist, ein Weltmann mit vollendeten Manieren, nicht aber ein burschikoser unsoignierter Student aus Auerbachs Keller."

Abermals erscheint Elvira. Sie hat von weitem die bewundernden Blicke gesehen, die der schönen jungen Dame gelten, mit der er im Gespräche ist. Von neuem eifersüchtig, will sie ihm auch hier den Weg verlegen.

Es entspinnt sich das Quartett (Nr. 9).

Elvira (zu Anna): Armste, o trau dem Bösen nicht,
Der heuchlerisch dir naht!
Grausam, wie ich betrogen ward,
So droht auch dir Verrat!

Anna und Octavio werden aufmerksam. Das sichtliche Leid der schönen Unbekannten rührt sie. Sie singen einander zu:

Sieh nur, welch wunderbar Gesicht!
Ein süß Madonnenbild!
Das tiefe Weh, das uns hier mahnt,
Macht mir die Seele mild.

Rasch singt Juan dazwischen:

Von Sinnen ist die Arme.
Man muß sie ruhig lassen,
Sich nicht mit ihr befassen.
Bleibt ihr zulieb nicht stehn!

Elvira wehrt sich des Vorwurfes:

O glaubt dem Lügner nimmerdar!

Anna und Octavio sind nicht überzeugt, daß sie eine Geistesgestörte vor sich haben, wie ihnen Juan einzureden sucht. Ihr Mißtrauen regt sich. Sie singen beide:

Lang genug voller Grauen und Bangen,
Hielt uns dunkles Geheimnis umfangen.
Aus der Klage der armen Verlaßnen
Wird Verborgenes leis uns bewußt.

Sie beschließen, der Sache auf den Grund zu gehen.

Juan macht von neuem Versuche, die aufgeregte Elvira zu einem maßvolleren Benehmen zu bereden:

Still! Schon bleiben Leute stehen.
Willst du ins Gerede kommen?
Wenn sie dich so heftig sehen,
Bringt das deinem Ruf Gefahr.

Es nützt alles Vernunftpredigen nichts. Elvira entgegnet:

Nein, ich laß mich nicht betören,
Ich will nichts von Vorsicht hören.
Deine Schuld und meine Schande
Mach ich allen offenbar.

Anna und Octavio beobachten den Auftritt und singen sich zu:

Wie er lispelt ängstlich leise,
Wie er blaß wird und errötet!
Brauchen wir noch mehr Beweise?
Seine Schuld ist sonnenklar!

Inzwischen hat Juan die Eifersüchtige in die Dorfstraße geleitet. Ein paar Augenblicke sind Octavio und Anna allein. Eines ist hier nicht so ganz logisch. Sollten Donna Anna und Octavio in einer immerhin kleinen Stadt wie Sevilla so wenig von Juans zahllosen galanten Abenteuern erfahren haben, daß ihnen die Szene einer abgedankten, ihm nun nachlaufenden Geliebten merkwürdig vorkommen müßte? Insbesondere wo Don Juan gewiß vor seinem Freunde kein Geheimnis aus seinem lockeren Lebenswandel gemacht hat? Und prüd waren auch die Damen im Quattrocento nicht. Pflegt doch selbst die stolze Donna Anna ihrem Bräutigam in der Dämmerstunde Schäferstunden zu gewähren, und nur weil sich der vermeintliche Octavio in allzu merklichen Kontrast zu seinem sonstigen Phlegma benommen hat, hat sie die Verschiedenheit des verliebten Besuchers entdeckt.

Es bleibt ein Ausweg. Anna und Octavio sind seit dem erschütternden Ereignis der vergangenen Nacht nervös. Dinge, die sie im normalen Zustande kalt gelassen hätten, erregen sie an diesem Tage. Atemlos suchen sie den Mörder. In allem, was sie sehen, finden sie Fäden zu den noch verhüllten Geheimnissen, denen sie nachspüren. Der dunkle Instinkt leitet sie auf die rechte Fährte.

Mit vollster Selbstbeherrschung kommt Juan aus dem Dorfe zurück. Er will sich rasch von Donna Anna verabschieden, um dann Elvira nachzueilen und sie irgendwie zu beschwichtigen. Gelassen spricht er zu Octavio und dessen Braut:

Wie ist sie zu beklagen!
Zu ihrem Schutz folg ich ihr nach.
Wie leicht könnt ihr ein Unglück widerfahren.
Drum entschuldigt!

Dann zu Anna gewandt:

Verehrte Donna Anna!
Wenn ich je Euch dürft dienen . . .

Und unter einem glutvollen Blicke schließt er:

. . . Wollt zu mir Euch bemühen!

Galant will er ihr die Hand küssen, aber Anna entreißt sie ihm. Er achtet nicht weiter darauf:

Ihr Freunde, lebt wohl jetzt!

Grüßend schreitet er in das Dorf, um Elvira aufzusuchen. Diese aber war längst ins Gärtchen zurückgeschlichen, um den Treulosen heimlich zu beobachten.

Anna steht wie entgeistert da. An gewissen Bewegungen Juans, an gewissen, seine Verliebtheit verratenden Klangfarben seiner Worte hat sie eben den wiedererkannt, der ihr am Abend vorher den geheimnisvollen Besuch abgestattet und sich sie zu eigen machen wollte. Damit hat sie auch den Mörder ihres Vaters gefunden.

Im folgenden (10.) Auftritte, im Secco-Recitativ, eröffnet sie dem Bräutigam ihre Erkenntnis.

Anna: Entsetzlich! Er ist der Mörder meines Vaters!

Octavio: Was sagst du?

Anna: O zweifle nimmermehr!

Und nun erzählt sie ihm den Besuch seines Freundes am Abend zuvor:

Schon war des Abends Schleier niedergesunken.
Einsam saß ich in meinem Gemache am Fenster,
In Träume verloren.
Da trat ein Mann plötzlich ein,
In weitem Mantel . . .
Was konnt ich anders denken,
Als daß du kämst zu mir!
Doch sollt ich nur zu bald meinen Irrtum gewahren . . .

Octavio unterbricht sie:

Ärmste!
Sprich weiter!

Anna fährt fort:

Wortlos kommt er mir nahe,
Schlingt um mich seinen Arm . . .
Ich will ihm wehren . . .
Er hält mich fester . . .
Ich rufe.
Doch niemand kommt.
Eine Hand hält den Mund mir zu,
Damit ich nicht schreie.
Mit der andern bedrängt er mich
Dreist und wild.
Schon hielt ich mich verloren . . .

Octavio: Unerhört!
Und dann?

Anna: Mein Zorn . . . der Zwang . . .
Der Abscheu vor dem ehrlosen Angriff
Liehen mir nun erneute Kräfte.
Ich winde mich, zerre, ringe
Wutentbrannt . . .
Und erzwinge,
Daß er mich losläßt . . .

Octavio: Gottlob!

Anna: Befreit rief ich, so laut ich vermochte,
Nochmals um Hilfe.
Rasch eilt er fort.
Doch ich verfolg ihn bis hinab in den Garten,
Ihn zu fassen . . .
Ach, hätt ich geahnt die fürchterliche Folge!
Der Vater kommt eilends,
Stellt den Eindringling.
Aber dieser,
Überlegen an Kräften dem alten Manne,
Krönt seine Missetat und macht sich zum
Mörder!

Dem Recitativ schließt sich Annas Arie (Nr. 10a) an, die Rache-Arie:

Das ist der Verräter,
Dem kaum ich entgangen,
Von dem seine Wunde
Der Vater empfangen!
Die Rachlust erfülle
Dein ritterlich Herz!

Gedenke der Tränen,
Die heiß ich vergossen!
Gedenke des Blutes,
Das schmachvoll geflossen!
Die Rachlust erfülle
Dein ritterlich Herz!

Gerade als Anna ihren Gesang endet, ehe also Octavio – das ist eine Feinheit des Daponteschen Textes! – zu Worte kommt, tritt Elvira aus dem Gärtchen des Gasthofes. Anna erblickt sie und eilt auf sie zu. Alsbald gehen beide, lebhaft plaudernd, in die Allee.

Man rühmt an dieser Arie bei allem Reichtum ihres Kolorits eine erstaunliche Sparsamkeit in der Verwendung der Instrumente. Sie ist der musikalische Höhepunkt der Rolle Annas. Zunächst herrscht in ihr kein anderes Gefühl als der leidenschaftliche Wunsch nach der Blutrache:

Vendetta ti chieggo . . .

Aber urplötzlich bringt in das höchste Pathos geheimnisvolle Weichheit, ein wehmütiger Gedanke an nie erreichbare Seligkeit und im Augenblick darauf etwas wie dunkle Zuversicht auf den alles sühnenden Tod.

Schon Ulibischeff sagt, Mozart schwebe der augenscheinliche Gedanke vor, daß Anna sterben müsse, sobald des Vaters Tod seine Vergeltung gefunden habe. Die klare Motivierung gibt er nicht. Deutlicher hat sich E. T. A. Hoffmann ausgesprochen. Was geht in Anna vor? Sie beginnt ihre unselige Liebe leise zu fühlen, eine Leidenschaft zu dem, der ihr die Ehre rauben wollte und ihrem Vater im überlegenen Zweikampf das Leben genommen hat. Sie fühlt sich mit dem Frevler verbunden in ruchloser Zuneigung. Aber die Vendetta ist ihr eine höhere Pflicht als alles andre auf Erden. Einen einzigen Augenblick war sie Weib.

Schon ist sie wieder Rächerin. Die Mordtat soll ihre Sühne finden, und dann – will sie sterben.

Und abermals schreit sie nach der Blutrache, und das dumpfe Orchester prophezeit ihr die Vernichtung des Frevlers durch Gottes Hand . . .

Octavio ist unendlich weit entfernt, den grandiosen Konflikt in der Seele der Angebeteten zu ahnen. Er begreift schwer. Er ist das Musterbild des ehrbaren Durchschnittsmannes. Jede wahrhaft höhere Welt ist ihm verschlossen.

So ohne weiteres, ohne tatsächliche Beweise glaubt er nicht an seines Freundes Schuld. Darum spricht er nachdenklich mit sich selbst:

Ist es denkbar, ists möglich, daß so schändlichen Frevels
Ein Ritter fähig wäre?
Völlig zu schaun die Wahrheit, will ich alles versuchen!
Mannespflicht ist es, Pflicht des Herzens.
Beides mahnt mich und gebietet zu handeln.
Erst gilts: ihn überführen –
Dann aber Rache!

An dieser Stelle ist die in Wien nachträglich geschaffene schöne Kavatine Dalla sua pace eingefügt. Nach der Technik der alten Arienoper müßte sie inhaltlich dem voraufgegangenen Recitativ entsprechen. Dieses ist nun aber nicht der Fall. Und es ist psychologisch vortrefflich, daß es nicht so ist. In der Kavatine ist nicht von Mannespflicht und Rache die Rede, sondern von elegischer verliebter Schwärmerei. Genialer kann Octavio nicht charakterisiert werden! Die Geliebte ist eben von ihm gegangen, erschüttert wie nie in ihrem Leben von dämonischen Gewalten, von der ungeheuerlichsten Pflicht und von der rührendsten Todessehnsucht. Und er, der so fest überzeugt ist, die Geliebte über alles auf Erden zu lieben, er? Er verliert sich in Primanergefühle. Die Musik allerdings macht mehr daraus Dramma giocoso!

Die Kavatine (Nr. 11) lautet:

Was dich entzücket,
Ist meine Wonne;
Was dich beglücket,
Bringt mir die Sonne.
Streift dich ein Schatten,
Leide ich Pein.

Wen du auch haſſeſt,
Der ſoll verderben!
Wenn du erblaſſeſt,
Mein ich zu ſterben.
Ich mag nicht leben,
Bin ich allein.

Losgelöſt aus ihrem tragiſchen Zuſammenhange iſt dieſe Kavatine das herrlichſte Liebeslied, das Mozart je geſchaffen. Hier iſt er ganz in der Stimmung von 1782 oder, noch weiter zurück, von 1776.

Mit welchem Text ſingt man nun aber dieſes Mozartiſche Kleinod in faſt allen deutſchen Theatern? Es iſt kaum zu glauben:

Tränen, vom Freund getrocknet,
An ſeiner Bruſt vergoſſen,
Bald iſt aus euch gefloſſen
Der ewgen Treue Quell;
Laß über dir den Himmel
Mit Schrecken ſich umtürmen,
Naht dir bei ihren Stürmen
Dein Freund, dich zu beſchirmen,
Dein Himmel bleibt dann hell.

Das iſt Friedrich Rochlitz als deutſcher Dichter! Friede ſeiner Aſche, aber dieſe Verſe ſind tollſter Blödſinn! Von einer Nachempfindung der Mozartiſchen Muſik kann unmöglich geredet werden. Und doch gibt es Rochlitz-Anhänger, die unkritiſch genug ſind, um rührſelig zu behaupten, man dürfe nie und nimmer von ſeinem Text laſſen![1]

Im 15. Auftritt berichtet Leporello ſeinem Herrn, wie er die Hochzeitsgeſellſchaft auf das beſte traktiert hat. Juan iſt zufrieden mit den Maßnahmen ſeines Dieners und befiehlt ihm, die ganze Schar zum Tanzfeſte in ſeine Villa einzuladen.

Dieſer Befehl wiederholt ſich in der ſogenannten Champagner-Arie (Nr. 12):

[1] So Rudolf Genée in den „Mitteilungen der Mozartgemeinde", 14. Heft (Oktober 1902), S. 139.

Glüht der Champagner
Wangen und Herzen,
Endet in Scherzen
Fröhlich das Mahl.

Wo du im Städtchen
Schaust schöne Mädchen:
Heiße sie kommen,
Führ sie zum Saal!

Wirbeln laß lose sie
All um die Wette!
Im Menuette,
Im Kontratanze,
Im tollen Walzer –
Jedes nach Wahl!

In dem Gewimmel
Fang ich die meine.
Nie wars nur eine,
Die ich mir stahl.

In dein Register
Schreibe nur fleißig,
Himmel was weiß ich,
Welch neue Zahl!

Es will mir scheinen, als habe der weltmännische Ulibischeff die große Arie Don Juans von allen Auslegern am besten analysiert. Joseph Jahn verhüllt ja stets sein Angesicht, wo Weib und Wein eine Rolle spielen. Hören wir also den russischen Pessimisten:

„In der Champagner-Arie erreicht Don Giovannis Rolle ihren Höhepunkt. Die kraftvollste Äußerung der Sinnlichkeit im Gegensatze zu der Ekstase einer glühenden Seele [in der Rache-Arie Annas]!

Wie jedermann weiß, liegt selbst im banalsten Sinnengenuß eine gewisse Poesie. Jeder Rausch verjüngt während seiner Dauer Herz und Hirn. Er steigert die Einbildungskraft und befreit das Gedächtnis von der schmerzlichen Last der Wirk-

lichkeit. Unsere übertriebensten Hoffnungen, unsere unerreichbarsten Wünsche beginnen an ihrer Stelle ihr Spiel zu treiben. In solchen Momenten gehört uns die ganze Welt, bis wir uns am andern Morgen mit schweren Gliedern, müdem Geiste und in der übelsten Laune erst recht im alten Zustande sehen. Das ist die schließliche Wirkung jener unseligen Poesie, von der die Arie

Glüht der Champagner
Wangen und Herzen ...

die Quintessenz darstellt: die Verherrlichung einer dreifachen Trunkenheit, des Weins, der Liebe und des Tanzes. Eine solche Musik mußte auf die armen Sünder im Parkett, in den Logen und auf den Galerien mächtig wirken. In der Tat hat sich Mozart mit dieser Arie alle Welt erobert. Sie hat heute wie einst Freunde in allen Schichten der Völker. Ihr Rhythmus erobert sich selbst gänzlich unmusikalische Naturen.

Giovanni trinkt, küßt und tanzt noch nicht. Er empfindet erst den Vorgeschmack aller Genüsse eines Bacchanals. Dieses Gefühlsdelirium fasziniert das Orchester. Da ist auch nicht ein Instrument, das sich nicht tummelte. Selbst der Baß folgt dem allgemeinen Drange und macht seine Sprünge. Von Zeit zu Zeit läßt die Flöte ihre hohen Töne in Kommandorufen hören, um das Tempo, das einem bereits rasch genug zu sein dünkt, noch mehr anzufeuern. In diese Tanzmusik, die ebenso graziös wie ungezügelt seine Melodie um die Worte

Wirbeln laß lose sie
All um die Wette ...

schlingt, folgt das köstliche Minore

In dem Gewimmel
Fang ich die meine ...

das einen Rausch ganz andrer Art so wundervoll verklärt. Immer von neuem wiederholt sich verführerisch und hinreißend dasselbe Motiv, bis es schließlich zu dem Hauptgedanken des ganzen Stückes führt:

In dein Register
Schreibe nur fleißig,
Himmel was weiß ich,
Welch neue Zahl!

Wir glauben Giovanni in seiner herkulischen Zuversicht. Ein Gascogner singt nicht so. Und da wir eine Dichtung vor uns haben, so sind wir überzeugt, daß Giovanni niemals die grausame Ernüchterung des Lendemain erfahren hat. Galant überläßt er dies den anderen!"

Nachdem Don Juan in seinen Garten und Leporello in den Gasthof gegangen, treten Masetto und Zerline heraus. Masetto ist sehr schlecht auf seine junge Frau zu sprechen, und, wie wir wissen, mit vollstem Rechte. Selbstverständlich spielt sie auf die allerliebste Weise die Unschuldige, und nach altbewährtem Rezept dreht sie – wie man im Volk sagt – den Spieß einfach um:

Geh! Du bist abscheulich!
Ich bin wert, daß du dich mehr um mich kümmerst!

Masetto erinnert sie an ihr Gebaren, aber Zerline weiß sich sofort zu verteidigen:

Was kann ich denn dafür?
Er hat mit mir so fein Späßchen getrieben.
Ist das denn Sünde?
Ich sag dir, mein Lieber,
Ich bin unberührt
Bis auf die Fingerspitzen.

Der bäurische Ehemann macht eine ungläubige Geste. Aber der süßen Arie (Nr. 13), die er nun zu hören bekommt, kann er unmöglich widerstehen:

Schlag nur, schlage, mein Masetto,
Dein Zerlinchen! Schlags, doch schaue:
Wie das Lämmlein auf der Aue
Steh ich unschuldsvoll vor dir.

Zieh und zause mich am Schopfe,
Kratz das Aug mir aus dem Kopfe –
Auf die Hand, die liebe, drück ich
Einen Kuß dir noch dafür.

Sieh! Du kannst mir gar nicht grollen!
Stets hat Eintracht uns verbunden,
Und der Liebe süße Stunden
Warten auf uns vor der Tür.

Durch Zerlinens Ariette ist der gutmütige Masetto beschwichtigt. Da hört er von der Terrasse her Don Juan, der seinen Dienern Anordnungen gibt. Das macht ihn von neuem eifersüchtig.

Zerline (die des Kommenden Stimme ebenfalls hört, versucht Masetto geschwind vom Platze zu locken, aber vergeblich):

Ach Masetto, Masetto,
Hörst du ihn sprechen?
(Ja, das ist seine Stimme!)

Masetto: Was ist dabei?

Zerline: Er kommt.

Masetto: Laß ihn nur kommen!

Zerline: Was mach ich nur?
Hätt ich doch rasch ein Versteck!

Masetto (mißtrauisch):

Warum so ängstlich?
Schau, schau! Auf einmal wirst du blaß?
Hah! Ich weiß schon,
Ich weiß, du falsche Schlange:
Du hast Furcht, daß ich plötzlich dahinter komm,
Was ihr miteinander habt!

Wir kommen zum Finale (Nr. 14) des ersten Aktes. Es ist musikalisch wie dramatisch meisterlich. Es entwickelt sich völlig aus sich heraus und erscheint fest in sich geschlossen.

Masetto sieht sich nach einem Versteck um. Er will seine junge Frau und ihren vornehmen Galan heimlich beobachten, um die vermutlichen Liebesgeheimnisse der beiden zu ergründen. Die Laube im Gasthofsgarten dünkt ihm dazu vorzüglich. Zerline erschrickt und versucht, ihn von seinem Vorhaben abzuhalten:

Geh nicht, geh nicht in die Laube!
Nein, das gibt ein End mit Schrecken.
Sollte er dich doch entdecken,
Wird er uns gefährlich gar.

Masetto bleibt dickköpfig und versteckt sich in der Laube.

Inzwischen ist Juan aus dem Gartenportal herausgetreten. Um ihn sind einige Diener in prächtiger Livree. Gleichzeitig bringt Leporello die Bauernburschen und Dorfmädchen aus dem Gasthofe, um sie quer über den kleinen Platz nach der Villa zu führen.

Unter festlichen Akkorden ruft Don Juan den Bauern zu:

Auf zum Fest, ihr lieben Leute!
Tretet ein! Seid frohe Gäste!
Heute sei ein Tag der Freude!
Kommt! Wir wollen lustig sein!

und den Dienern:

Führt sie alle hin zum Balle!
Laßt im tollen Tanz sie schwirren!
Laßt im Saal die Geigen girren!
Reicht zum Schmaus den besten Wein!

Beiden Gruppen gegenüber bleibt er bei aller Leutseligkeit im wahren Sinne des Wortes der gnädige Herr. Nunmehr verläuft sich der ländliche Schwarm und drängt sich in das breite Tor. Das Orchester verstummt bis auf die zweite Violine.

Zerline hat sich hinter eine der dicken Kastanien der Allee versteckt, aber Juan, der sie seit einer Weile nicht aus den Augen gelassen hat, holt sie schnell wieder hervor. Die beiden sind allein auf dem Plane. Die Stimmung des Duettino entquillt der Musik.

Juan: Mein Zerlinchen will mich necken?
Wildfang, nimmer laß ich dich!
Zerline: Gebt mich frei! Ich darf nicht weilen.
Juan: Holdes Kind, was soll das Eilen?
(Er hält Umschau. Sein Blick fällt auf die Laube.)
In die Laube, Turteltaube!
Komm! Dort sollst du glücklich sein.
Zerline: Mein Masetto könnte kommen . . .
Nein, ich geh nicht da hinein!

Juan zieht sie sanft nach der Laube. Als er sie betreten will, erblickt er den lauernden Masetto. Einen Augenblick ist er überrascht:

Masetto!

Aber schon ist er wieder der kaltblütige Weltmann, der gelassen-lächelnd sagt:

Ei sieh! Was machst du hier?
Wir suchten dich soeben.
Zerlinchen kann nicht leben,
Wenn du nicht bist bei ihr.

Und rasch einen andern Ton anschlagend, ruft er:

Hinauf zum Schwarm der Gäste,
Zum Schmaus und Tanzgedränge
Laßt eilen uns zu dritt!

Die Szene wandelt sich. Jede Verwandlung zerstört die Einheit. In dieser Beziehung ist das Finale im Figaro unvergleichlich. Die beiden Finales des Don Juan haben andre Schönheiten. In Parallelitäten Reize zu finden, ist Geschmackssache, obgleich uns auch der mathematische Sinn Freuden zu gewähren vermag. Vergleicht man die beiden Akte des Don Juan auf konstruktive Ähnlichkeiten, so findet man deren gar manche. Dies nebenbei. Vor allem aber ist es das dramatische Leben, die klare Plastik, die musikalische Porträtkraft, die dämonische Stimmung, die ihre tiefe künstlerische Wirkung hier nie verliert.

Wir sind jetzt in Juans Ballsaal, einem hellerleuchteten, prunkvollen Festraume. Im Hintergrunde läuft die eine lange Seitenwand; Glastüren führen hinaus zur Terrasse und zu den Freitreppen hinab in den Park. Im Saal, auf einer Estrade (zwischen zwei der Glastüren), konzertiert die uniformierte Hauskapelle. Im Augenblick schweigt sie gerade.

Als Juan seinen Saal betritt, herrscht unter seinen ländlichen Gästen bereits das regste Leben. Leporello ist der gewandte Festordner. Eben hat er eine Tanzpause eintreten lassen. Es werden Erfrischungen und Süßigkeiten herumgereicht.

Juan scherzt mit Zerline. Masetto wird eifersüchtig. Leporello bekommt deshalb von seinem Herrn alsbald einen Wink, sich mit ihm zu beschäftigen und ihn abzulenken. In diesem Augenblick treten die drei Masken ein, die Leporello vor einer kleinen Weile von der Terrasse am Tor eingeladen hat. Juan begrüßt sie. Seine Worte enden in dem Rufe:

Viva la libertà!

den die drei Ankommenden und Leporello lebhaft wiederholen.

Am beſten ſind dieſe Worte vielleicht zu verdeutſchen mit:

Hoch freie Lebensluſt!

Daponte hat nichts im Sinne als die Maskenfreiheit; nur Rochlitz bringt durch ſeine Überſetzung:

Hoch ſoll die Freiheit leben!
Sie lebe hoch!

einen politiſchen Sinn in die fröhliche Situation, der ſehr ſtörend wirkt. Was ſoll das Freiheitsgeſchrei auf dem Feſte eines Epikureers? Und merkwürdig, wie ſchwerfällig der Menſch iſt! Dieſes ſinnloſe Hoch auf die Freiheit, das mit Mozarts Werk nichts zu tun hat, treibt ſein Unweſen nun ſchon 112 Jahre! Es hat ſogar Orte gegeben, wo die ganze Zuhörerſchaft begeiſtert mitgebrüllt hat. Sehr richtig bemerkt zu dieſer Stelle Alfred von Wolzogen,[1] der Intendant des Schweriner Hoftheaters, in einer Anmerkung zu ſeinem im übrigen mißlungenen Überſetzungsverſuche des Don Juan (1869): „Es erſcheint durchaus unpaſſend, wenn das Bauernvolk in die vom galanten Wirt den vornehmen Masken zugerufene Deviſe dreiſt mit einſtimmt. Auch ſpricht der Charakter der Muſik dagegen, die hier pompös, vornehm und nichts weniger als bäueriſch klingt. Der ganze C-Dur-Satz unterſcheidet ſich ſowohl vom vorangegangenen Es-Dur-Satz als vom nachfolgenden Menuettſatz durch ein ſo entſchieden nobleres Kolorit, daß man fühlen muß: hier iſt ein Intermezzo: eine Unterhaltung im Kreiſe der Edelleute, an der ſich nur Leporello, der Haushofmeiſter, der die Masken eingeführt hat, inſofern beſcheiden beteiligt, als er den Spruch des Hausherrn reſpektvoll wiederholt. Die Bauern ſind mit dem Es-Dur-Satz, wo ſie zum Eſſen und Trinken aufgefordert werden, bis zum Beginn des Menuettſatzes, wo ihnen ausdrücklich bedeutet wird, am Tanze wieder teilzunehmen, abgeſondert. In das Geſpräch des Hausherrn mit ſeinen vornehmen Gäſten wagen ſie ſich nicht zu miſchen.“

Nachdem das „Hoch!“ verhallt iſt, beginnt der Tanz von neuem. Das Theaterorcheſter verſtummt, und die Hauskapelle beginnt ein Menuett zu ſpielen. Juan fordert Zerline auf:

Reich mir die Hand, du Holde!
Zerlinchen, tanz mit mir!

und tanzt mit ihr das Menuett.

[1] 1823 bis 1883.

Anna und Elvira sind empört.

Elvira: Mit einer Bauerndirne!
Anna: Abscheulich!

Octavio beruhigt die beiden Damen. Auf einen Wink seines Herrn versucht Lepocello, den immer eifersüchtiger werdenden Masetto von der steten Beobachtung seines jungen Weibes und ihres vornehmen Verehrers abzulenken. Er macht sich an ihn heran:

Was stehst du so voll Leide?
Will dir kein Mädel passen,
So komm und tanz mit mir!

Masetto ist mürrisch und unzugänglich. In diesem Augenblicke setzt ein zweites Orchester, an der einen Schmalseite des Saales, ein. Abermals tanzt Juan mit Zerline. Es ist ein Kontertanz. Als dann das dritte Orchester, auf der andern Seite des Saales, einen Walzer zu spielen beginnt, zieht Leporello den sich sträubenden Masetto hinein in den Schwarm der Tanzenden und wirbelt mit ihm herum. Anna, Elvira und Octavio beteiligen sich – als am Tage nach des Marschalls Tode – nicht am Tanze. Sobald wie Masetto zum unfreiwilligen Tänzer geworden ist, geleitet Don Juan Zerline im Tanze nach einem der Nebengemächer und verschwindet daselbst mit ihr. Dem eifersüchtigen Masetto ist dies jedoch nicht entgangen, ebensowenig den drei Masken. Schon ruft Zerline auch im Nebengemach um Hilfe. Anna, Elvira, Octavio und Masetto eilen an die geschlossene Pforte zu Juans Liebesschlupfwinkel, und Masetto tritt die Türe ein.

Zerline stürzt heraus, nach ihr Juan, seinen Leporello am Ohr. Der Schlaumeier ist, als er die Gefahr erkannte, von rückwärts auf einem Umwege zu seinem Herrn gestürmt, um ihn zu warnen. Jetzt spielt er den zitternden Sünder.

Juan: Dieser Bube, der dich kränkte,
Auf der Stelle straf ich ihn!
(Er zieht seinen Degen) Stirb, Verführer!

Octavio, der die Harlekinade trotz seiner geistigen Schwerfälligkeit durchschaut, ruft seinem ehemaligen Freunde zu:

Spart Euch solcherlei Komödie!

Anna und Elvira drücken sich etwas temperamentvoller aus:

Deine freche Heuchlermiene
Soll uns täuschen nimmermehr!

Damit demaskieren sich die drei Verbündeten.

Juan: Wie, Elvira?
Elvira: Ja, du Teufel!
Juan: Don Octavio?
Octavio: Ja, der bin ich!
Juan: Darf ich reden?
Anna: Schweig, Verführer!

Das Dramatische dieser Szene steigert sich mehr und mehr. Anna, Elvira und Octavio halten dem in flagranti Überführten leidenschaftlich seine nie endenden Vergehen vor:

Schweig, Verführer!
Alles, alles wissen wir!
Zittre, zittre, Frauenschänder!
Warnend wollen wir verkünden
Deine Laster, deine Sünden!
Schaudernd soll die Welt dich sehn!

Und während draußen unter dumpfem Donner und einem grellen Blitz ein starkes Gewitter heranzieht, singen sie weiter:

Jetzo zuckt der Blitz der Rache,
Schwerer Sühne Stürme grollen,
Der Vergeltung Donner rollen.
Endlich ists um dich geschehn!

Inzwischen sind etliche von Octavios Leuten, die draußen bereit gestanden haben, bewaffnet in den Saal eingedrungen. Juans Diener, die wehrlos sind, stehen bestürzt umher, während die Landleute sich erschrocken nach den Eingängen drängen. In Herrenangelegenheiten mischen sie sich nicht.

Für Octavio ist die schönste Gelegenheit da, sich als Held und Rächer zu zeigen, aber es ist sein tragikomisches Schicksal, die guten Gelegenheiten regelmäßig zu verpassen. Alles, das Orchester wie die Menschen, ist aufs höchste erregt und gespannt. Juan scheint verloren. Er selbst erkennt es:

Nirgends Wege, die noch offen!
Überall nur drohen Feinde!
Keine Rettung bleibt zu hoffen!
Schändlich soll ich untergehn!

Leporello wiederholt diese Worte, aber Juan fährt fort:

Doch den Mut verlier ich nimmer.
Lache meiner Widersacher!

Und mit den berühmten Worten des Horaz[1] schließt er:

Sinkt die ganze Welt in Trümmer,
Unerschrocken bleib ich stehn!

Abermals zuckt draußen ein greller Blitz. Unter gewaltigem Donner erbebt das ganze Haus. Diesen Moment der Verwirrung benutzt Don Juan, bahnt sich mit dem Degen einen Weg durch die ihn tatenlos Umdrohenden und gewinnt die Türe nach der Terrasse. Im nächsten Augenblick ist er verschwunden. Instinktiv stellt sich Leporello an die Türe, in der sein Herr entwischt ist, indem er den Degen zieht. Octavio zieht den seinen und will auf den treuen Diener eindringen. Da hält ihn Donna Anna zurück, mit einer Gebärde tiefschmerzlicher Resignation.

Der zweite Akt schließt sich in der Handlung unmittelbar an den ersten an. Mit knapper Not heiler Haut entronnen, ist Leporello seiner Dienste bei einem Herrn vom Schlage des seinen wieder einmal ernstlich müde.

Auf dem Platze vor dem Gasthofe, am Ausgang der alten Allee, trifft er Don Juan, der ihn hier offenbar erwartet hat.

Es ist zu tolle . . .
Ich hab es satt!

gesteht Leporello offen und ehrlich. Aber im Laufe dieses nicht allzu lebhaft begleiteten Duetts (Nr. 15) redet ihm Don Juan gütlich zu, trotz alledem bei ihm zu bleiben. So schlimm sei die Sache doch nicht gewesen! Nachdem er ihm vier Dukaten Schmerzensgeld in die Hand gezählt hat, gelingt es ihm im darauffolgenden Secco-Recitativ auch schließlich, sich seinen treuen Knappen zu

[1] Oden III, 3:

Si fractus illabatur orbis:
Impavidum ferient ruinae!

erhalten. Im Grunde hängt Leporello viel zu sehr an seinem vergötterten Gebieter und – wer weiß? – wohl auch an dem bunten Tun und Treiben, an dem er Tag für Tag teilnehmen muß. Kaum hat er sich von neuem dienstbereit erklärt, da beginnt auch schon wieder ein verliebtes Abenteuer, bei dem ihm keine geringe Rolle zufällt.

Juan ist in Elvirens hübsches Kammerkätzchen verliebt. Er hat die Absicht, ihr ein Ständchen zu bringen, und als er seines Dieners ansichtig wird, kommt ihm der Einfall, daß es doch sehr vergnüglich sein müsse, sich die Zofe als Pseudo-Leporello zu erobern. Die Idee kommt sofort zur Ausführung. Leporello und Juan tauschen Mäntel und Hüte.

Wie die Finales beider Akte eine gewisse Symmetrie der Oper verraten, so auch die beiden ersten Szenen. Leporellos Wunsch in der Introduktion (Nr. 1):

Möcht den Kavalier mal machen,
Nicht nur immer den Lakain . . .

wird ihm jetzt während der Dauer eines galanten Intermezzos erfüllt, dieweil Don Juan just einmal den Diener spielen will. Leporello im ersten Akte hatte umsonst geseufzt; Herrenwünsche aber sind rasch erfüllbar.

Gerade hat sich die Maskerade vollzogen, da erscheint Elvira auf ihrem Balkon.

Ehe sich Juan der Zofe nähern kann, muß er Elvira weglocken. Und das soll Leporello in seiner Verkleidung bewerkstelligen. Ungesehen von ihr hinter seinem Diener stehend, singt Juan der Verlassenen zu:

Elvira! Heißgeliebte!
Und: Laß mich, o Lieb, aufs neue
In Gnaden bei dir ein!

Elvira entgegnet, halb zu sich selbst, halb zu dem vorgeblich nach ihr Schmachtenden:

Mein Gott, vor neuem Werben
Muß alter Groll ersterben.
Leporello: O jeh, die arme Törin
Nimmt ernst das eitle Spiel.

Das unvergleichlich köstliche Terzett (Nr. 16) entfaltet allmählich den größten Gefühlsreichtum. Elvira ist glückselig, den Geliebten wieder in Liebe entbrannt zu

sehen. Leporello freut sich seiner Rolle, die ihm ein verliebtes junges Weib verheißt. Und Juan? Er singt sich in eine Verliebtheit hinein, die nicht der Einen gilt, die er gar nicht mehr begehrt, sondern der Anderen, die gewiß hinter ihrer Herrin im Zimmer lauscht und ihr den verliebten Straßensänger in echter ewiger Fraueneifersucht nicht gönnt. Juan ist im Grunde nie in eine Einzige, sondern dauernd in das Weib schlechthin verliebt.

In Juans:

O komm herab, du Holde!

klingt bereits das alsbald folgende Ständchen, die berühmte Kanzonetta (Nr. 17).

Elvira ist gewonnen. Sie verschwindet von ihrem Balkon, um in des Geliebten Arme zu eilen. Im verliebtesten Zwiegespräch mit – Leporello beginnt sie mit ihm eine nächtliche Promenade . . .

Kaum sind die beiden hinweg, so stimmt Juan sein Mandolinen-Ständchen an:

Feinsliebchen, komm ans Fenster! Ich muß dich schauen.
Ich Armer bin der Sehnsucht Opferbeute.
Gewähr mir Huld! O komm, Kleinod der Frauen!
Sonst ruf den bleichen Tod ich mir noch heute.

Du Rosenmund, so süß wie Muskateller,
Herz aus sonnigem Gold, schon lang mir im Sinne,
Verscheuch die Nächte mir, den Tag mach heller!
Liebste, o komm und schenk mir deine Minne!

Wie mehrfach im Don Juan wird die eigentliche Situation vergessen. Juan widmet die „Perle aller Ständchen" einer kleinen Kammerzofe, aber er denkt kaum an die Wirklichkeit. Es macht ihm Freude, seines Herzens Reichtum fließen zu lassen. Voll behaglichster Siegeszuversicht genießt er seine eigene unerschöpfliche Liebesfähigkeit. An Sentimentalität darf man auch hier nicht im mindesten denken, eher an ein klein wenig – harmlosen oder dämonischen? – Spott über sich selbst. Im Text drückt sich dies in der Überschwenglichkeit der Worte aus, die ihm just der Übermut in den Mund legt.

Die Angeschwärmte bewegt die Fenstervorhänge. Aber ganz wie im ersten Akte nach dem verliebten „Reich mir die Hand, mein Leben . . .", so ergehts Don Juan hier abermals. (Wiederum eine Symmetrie!) Ein unerwartetes Hindernis streckt seine Hand dazwischen. Derlei widerfährt jedem Liebesaben-

teurer. Diese divins imprévus sind das hors d'œuvre, ohne die das Hauptgericht nicht so schmackhaft wäre.

Juan lauscht. Er hört merkwürdige Geräusche. Es marschiert etwas heran. Masetto ists mit einer Schar von Bauernburschen. Jetzt kommt eine echte Buffo-Szene, wie sie die Kinder des XVIII. Jahrhunderts über die Maßen liebten. In einer echten komischen Oper mußte ein bißchen geschimpft, geflucht und geprügelt werden. Dabei lachte man die ehrlichsten Tränen.

Da Juan die Kleidung Leporellos trägt, spricht er den mit vorsintflutlichen Flinten und verrosteten Pistolen bewaffneten Trupp ungefährdet an. Er ahnt natürlich, daß die merkwürdige nächtliche Patrouille ihm, d. h. seiner wirklichen Person, gilt. Mit verstellter Stimme sagt er:

Kennt ihr mich nicht?
Der Diener bin ich vom Herrn da drüben . . .

Masetto: Leporello!
Spießgeselle du des hochedlen Raubritters!

Juan (darauf eingehend):
Freilich, Raubritter ist er . . .

Masetto: Mehr! Ein Schuft ohne Gewissen!
(ruhiger) Doch sag uns mal:
Wo finden wir den Burschen?
Denn ich und diese . . .
Wir wollen ihn töten!

Juan (beiseite): Nette Aussicht!
(laut) Fürtrefflichster Masetto,
Ihr kommt mir wie gerufen.
Den saubren Kumpan
Werden wir bald haben.
Hört mich mal an!
Nur so kanns uns gelingen.

In der darauffolgenden Arie (Nr. 18) gibt er den Befehl, daß die Burschen nach den verschiedenen Seiten in mehreren kleinen Trupps die Gegend absuchen. Er schildet ihnen den Gesuchten:

Seht einen keck ihr schwänzeln,
Ein hübsches Kind umtänzeln,

Süß girren unterm Fenster,
Die Mandoline schlagen . . .
Den packt nur fest am Kragen!
Das kann mein Herr nur sein.
Am Hut zum Himmel stehet
Schlohweiß die Riesenfeder;
Und wenn sein Mantel wehet,
Da blitzt der Degen blank.
Nun lauft und greift ihn schnelle!

Und, zu Masetto gewandt, singt er:

Wir schenken uns den Gang,
Derweil ich dir erzähle
Den allerneusten Schwank!

Der Schwank besteht darin, daß er ihn, sobald die andern wegmarschiert sind, mordsjämmerlich verhaut. Dann verschwindet er im Dunkel, neuem oder dem vorher angesponnenen Abenteuer nachgehend.

Die Arie Nr. 18 singt Juan durchaus nicht in treuer Einhaltung seiner Leporello-Rolle. Im Gegenteil, völlig als der ewig taten- und ränkelustige echte Don Juan. Man hat ihn „Raubritter" genannt. Gut! Jetzt stellt er ihn prompt dar. Er ist kein zimperlicher Dandy, sondern ein grundnatürlicher Gewaltmensch der Renaissance, allerdings vom sonnigsten Frundsbergischen Landsknechtshumor durchsetzt. Die Verprügelung ist nicht als Brutalität aufzufassen, sondern als gerechte Strafe im Sinne der Volksanschauung.

Abermals kommt eine entzückende Szene. Zerline erscheint, die Laterne in der Hand, um ihren Masetto zu suchen. Eine seltsame Hochzeitsnacht! Als sie ihn stöhnend und klagend findet, tröstet sie ihn mit der neckischen Arie (Nr. 19), die man die „Apotheker-Arie" genannt hat:

Liebster, sei heiter!
Was ist das weiter?
All deine Schmerzen heilt
Ein Elixier . . .

Echt ists und ehrlich,
Auch nicht gefährlich.

Kein Apotheker
Miſchet es dir.

Tauſend Arzneien ſind
Nichts gegen eine:
Das iſt die meine.
Männchen, probier!

Wo ich ſie habe,
Die Medizin?
Fühlſt du was klopfen hier?
Da iſt ſie drin!

Der italieniſche Text dieſes Liedes hat ein ſtark-ſinnliches Aroma. Und auch in Mozarts kriſtallklarer Melodie locken die Freuden der Liebesnacht leiſe-lüſtern. Mozart iſt durchaus nicht prüde, aber ſeine Sinnlichkeit iſt doch die des Genies. Sternenlicht glänzt auf jedem Waſſer. Wir haben den Meiſter in der Einleitung mit Anton Watteau verglichen. Hier iſt eine der Stellen, wo er wie der Franzoſe ein wunderbarer Verklärer iſt. Grobe Sinnlichkeit wird ihm zu Grazie.

Der Schauplatz verwandelt ſich. Wir ſtehen vor der Kathedrale. Eine matterhellte Seitenkapelle ſpringt hervor. Auf dem Domplatze in der Ecke zwiſchen dieſer Kapelle und der Hauptkirche ſteht die Marmorſtatue des Marſchalls, eine prächtige Reitergeſtalt des Quattrocento. Den Helden jener Tage ward meiſt bei Lebzeiten das ihnen mehr oder minder gebührende Denkmal geſetzt. Oft errichteten ſie ſichs einfach ſelber, denn die Dankbarkeit der Zeitgenoſſen pflegte in jener eiſernen Zeit das Leben mächtiger Männer nicht zu überdauern. Man hielt es mit den Lebenden, nicht mit den Toten . . . Der Vollmond leuchtet noch jenſeits des Domes, und ſo liegt das Denkmal vorläufig im Dunklen. Links zieht ſich die weiße Friedhofsmauer hin. Zypreſſen und Monumente träumen im Mondenlichte. Man ſieht eine kleine Gitterpforte. In ſüdlichen Ländern verſchließt man heilige Stätten nicht. Im Vordergrunde beginnt eine Allee, die nämliche, die draußen vor der Stadt vor Juans Landhauſe endet. Rechts vom Dome ragen die Häuſer von Sevilla.

Leporello kommt mit Elvira aus der Allee. Von der Stadtſeite her erſcheinen Donna Anna und Octavio – zwei Fackelträger hinter ihnen – auf dem Gange

zur Kapelle, wo sie für den Toten beten wollen. Eine kleine Weile später gesellen sich Zerline und Masetto noch dazu; sie sind auf dem Wege nach ihrem Heim, im Dorfe des Bräutigams, wohin der Weg durch die Stadt führt.[1]

Sechs Personen versammeln sich – musikalisch betrachtet – zu einem Sextett (Nr. 20). Welche gemeinsame Idee eint diese Menschen? Dies ist von den verschiedenen Beurteilern auf das verschiedenste ausgelegt worden. In der Tat ist die Sache seltsam. Wir sehen alle Personen des Dramas mit Ausnahme der Hauptperson, just desjenigen, der sie zu Leidensgenossen macht. Dieser große Abwesende, der die Fäden der Schicksale der anderen in seinen unseligen Händen hält, läßt sich durch seinen Diener vertreten, d. h. durch den Träger des Komischen im Stücke. Jedem, mit Ausnahme seines burlesken Vertreters, hat Juan das schwerste Leid zugefügt: Elvira ist eben – durch Juan – in einer zynischen Maskerade ihrer Frauenehre beraubt worden; Zerline hat – durch Juan – ihre bräutliche Unschuld verloren; Masetto – durch Juan – die Treue derer, die er noch nicht einmal sein Eheweib nennen kann. Obendrein ist er – durch Juan – mißhandelt worden. Octavio ist – durch Juan – ohne daß er es ahnt, das Liebste auf Erden genommen, denn nimmermehr wird die angebetete Anna die Seine. Und Anna? Sie hat sich von ihrem Bräutigam Rache schwören lassen. Er ist ein Ehrenmann und wird die Sühne vollziehen. Somit naht der Tod dem, der ihr den Vater genommen hat und den sie im dunkelsten Chaos ihrer Gefühle liebt. Der Tod naht ihm, weil sie es will. Und damit ihr eigener Tod.

Octavio versucht, Anna zu trösten. „Nie sind melodische Tröstungen mit mehr Ergebenheit und Zärtlichkeit gesagt und gesungen worden," schreibt Ulibischeff. „Aber was vermag so schöner Trost gegen das unermeßliche Leid, dessen letzte Ursache und volle Größe Octavio nie erfahren wird?"

Er singt:

Liebste Augen, wollt nicht weinen,
Nicht vor Tränenlast ermatten!
Dort des Vaters stummer Schatten
Mahnt dich zur Vergessenheit.

In Annas Antwort, in den langen ersterbenden Klängen, den düsteren klagenden Lauten, klingt klar die Todessehnsucht:

---

[1] Im italienischen Originaltext ist das Zusammentreffen der sechs Personen an einem bujo loco (dunklen Ort) nicht recht motiviert.

Meine Tränen, meine Trauer . . .
Gönn mir diesen Trost, den einen!
Nur im Tod, im Grabesschauer
Endet meine Leidenszeit.

Und nun singt Elvira. Noch weiß sie nicht, welche Schändung ihr der über alles geliebte Mann angetan hat.

Nirgends mehr ich ihn erspähe . . .

Leporello, der ihr entronnen ist, steht im Dunklen verborgen:

Meiden muß ich ihre Nähe . . .
Elvira: Weilen darf ich hier nicht länger.
Leise, leise husch ich fort.
Leporello: Weilen darf ich hier nicht länger.
Eilig, eilig lauf ich fort.

Aber keinem der beiden gelingt dies. Leporello rennt Zerlinen und Masetto in den Weg, die aus der Allee kommen, und Elvira wird von Anna und Octavio bemerkt, die eben die Kapelle betreten wollen.

Masetto wähnt den zu haben, der ihn verprügelt hat, den Raubritter Juan. Alle umringen den Ergriffenen. Masetto will ihm zu Leibe. Da ruft Elvira:

Er ist mein Gatte!
Tut ihm kein Leid!

Leporello glaubt, sein letztes Stündlein habe geschlagen. Er sinkt in die Knie und wirft seines Herrn Mantel und Hut ab:

Ach, habt Erbarmen!
Verschont mich Armen!
Hier habt ihr leider
Nur seine Kleider!
Trug auf Befehl sie bloß . . .
Drum laßt mich los!

Das Allegro molto unterbricht die Szene als Ausdruck der Gesamtempfindung bei der Enthüllung von Juans neuestem Schelmenstreich. Unzweifelhaft haben wir in diesem Augenblicke eine komische Situation, aber nur ein paar Sekunden

lang. Der grausamste Realismus überdeckt die Komik. Das Erhabenste berührt das Lächerlichste.

Schmerz und Trauer herrschen in allen diesen Menschen vor, und Mozarts Musik nimmt nunmehr deutlich die Farbe des Leids an. Nur Leporello steht außerhalb dieses Schattens. Die Weiterführung der musikalischen Linie geht von ihm aus. Er bringt das neue Thema:

Ach, was soll ich nun beginnen?
Bin vor Angst schon halb von Sinnen.
Hieraus kann ich nur entrinnen,
Wenn ein Wunder mich befreit.

Der Chor der fünf anderen Menschen, die alle tief mit sich selbst beschäftigt sind und von Leporellos Angst unberührt bleiben, nimmt das Thema nur schwach auf:

Neue Wirren sich entspinnen,
Neue Leiden hier beginnen.
All sein Trachten, all sein Sinnen
Sühne heischend uns umschreit.

Anna ist währenddem, vom Schmerz überwältigt, zu Füßen des Denkmals zum Gebet niedergesunken.

Im nun folgenden Auftritt muß Leporello wiederum allerlei Anklagen hören. Er versucht sich in einer Arie (Nr. 21) zu entschuldigen. Sie wird vielfach, wohl mit Recht, gestrichen, denn sie hält die Handlung allzulange auf. Bei den Schlußworten der Arie entschlüpft Leporello und verschwindet im Dunklen.

Die Zurückbleibenden sind von neuem entrüstet. Inzwischen ist dem geistig wie körperlich langsamen Octavio endlich eine Ahnung aufgegangen, daß sein Freund Juan doch recht bedenklicher Dinge fähig ist. In dieser Erkenntnis erklärt er:

Ich sag euch, Freunde,
Nach so vielerlei Frevel
Kann kein Zweifel bestehen,
Daß dieser Don Juan
Jene Schandtat begangen . . .
Er ist des Marschalls Mörder!

Sodann verkündet er den vor Entsetzen Schweigenden, daß er zu Juan wolle, mit ihm auf Tod und Leben zu fechten.[1] Wenn der neue Tag komme, solle der Mord gesühnt sein. Ergreifend ist die Arie (Nr. 22), die der endlich Entschlossene singt:

Geht zur Geliebten, Freunde!
Seid Tröster ihrer Not!
Froh wird ihr Herze wieder
Wohl mit dem Morgenrot.

Kniet betend mit ihr nieder:
Helfe mir Gott zum Siege!
Und wenn ich unterliege,
Süß ist um sie der Tod!

Jetzt tritt Octavio an die am Denkmal kniende Anna heran. Masetto und Zerline betreten Hand in Hand die Kapelle.

Octavio will Abschied[2] von der Angebeteten nehmen:

Sei frohgemut, Geliebte!
Er zögert nie, wenn es Mann gilt gegen Mann.
In der Frühe ist die Mordtat gesühnt . . .

Anna: O Vater . . . die Rache!

Octavio (fährt fort):

Wenn dort wir beiden fechten,
Bleibst du drin im Gebet!

---

[1] Im Original Dapontes erklärt Octavio, er wolle Juans Tat dem Gericht zur Sühnung übergeben. Ganz abgesehen davon, daß er damit sein Rachgelöbnis bricht – denn ein Amtsgericht vermochte Anno 1450 genau so wenig eine Ehrenpflicht abzulösen wie heute – fiel es damals keinem Grandseigneur ein, die ihm verächtlichen weltlichen Gerichte – obendrein bei einer Vendetta anzurufen. Man lese Stendhals italienische Renaissance-Chroniken! In Spanien war es nicht anders. Jakob Burckhardt sagt in seiner „Kultur der Renaissance" im Kapitel „Moralität": „Wenn man jemanden des Zweikampfes nicht für würdig erachtete, so gab es nichts als den bezahlten Mord." Wenn also Octavio nicht gänzlich zur Memme werden soll, muß er sich endlich schon bequemen, Juan vor seinen Degen fordern zu wollen. Er braucht ja auch hier wieder bloß zu – wollen. Mehr verlangt die Dichtung nicht von ihm! – [2] Ich füge im folgenden den 13. Auftritt ein, eine sogenannte Szene auf kurzer Bühne, die im Original überhaupt nur besteht, weil sie aus bühnentechnischen Gründen erforderlich war. Heutzutage hat sie an ihrer ursprünglichen Stelle keine andre Wirkung, als daß sie die Handlung zerreißt.

Jetzt küß mich, Geliebte!
Was genommen dir worden,
Find es wieder bei mir,
In meinen Armen!
Nimm mein Herz, meine Liebe!
Ich bin ewiglich dein!

Anna: Mein Gott!
Was sagst du . . . in so trauriger Stunde?

Octavio: Mein Lieb,
Soll ich nur immer harren in Sehnsucht?
Wer weiß, was uns der Tag bringt?
Wie grausam!

Nach einem kurzen Recitativ singt Donna Anna (Arie Nr. 25a):

Schilt mich nicht, du mein Getreuer,
Herzensarm, von hartem Sinn!
Dir gehör ich noch so lange,
Wie ich auf der Erde bin.

Schlummern laß dein zärtlich Trachten,
Daß ich nicht vor Scham vergehe.
Keine Freude hab ich, ehe
Sühne ward der Freveltat.

Feierlich schreitet sie hierauf in die Kapelle. Octavio singt im Recitativ resigniert:

Still! Ich füg mich geduldig.
Ich trag ja gern ihre Leiden gleich den meinen.
Gäb es Gott, daß mirs glückt,
Den Frevler zu strafen.

Langsam geht er in die Stadt, nach seiner Wohnung, um sich zum Gange nach Don Juans Landhaus zurecht zu machen.

Elvira, die seitwärts gestanden hat, ist nun allein auf der Szene. Jetzt, wo sie sieht, daß Juans Geschick besiegelt ist, regt sich ihre große Liebe von neuem. Sie kann nicht von ihm lassen:

Ach, ich Unselge!
In mir streiten zwei Mächte,
Hassen und Sehnen,
In Hoffen und in Bangen,
In tausend Tränen.

Rührend ist ihre letzte Arie (Nr. 23a):

Treulos hat er mich verlassen,
Mir zerbrochen all mein Glück.
So verraten, an ihn doch denk ich
Immer inniglich zurück.

Wenn mich Schmach und Reue quälen,
Ruf ich laut, er möge sterben!
Droht Gefahr ihm, droht Verderben,
Bebt mein Herz um sein Geschick.

Und langsam geht auch sie in die Kapelle.

Im nächsten Auftritt sehen wir Don Juan aus der Gitterpforte des Friedhofs treten, immer noch in Leporellos Mantel. Er lacht übermütig vor sich hin:

Haha! Haha! Das war köstlich!
Ein gar gefährlich Spiel!

Schon vergißt er das eben Erlebte. Die Mondlandschaft faziniert ihn:

Welch schöne Mondnacht!
Fast so hell wie am Tage . . .
Wie geschaffen zu Abenteuern
Und verliebten Streichen . . .

Es schlägt auf dem Domturme zehn Uhr. Leporello kommt ihm in den Sinn:

Jetzt möcht ich gern wissen, wie meines Leporello
Spaßige Maskerade wohl verlaufen.
Wenn der Schlingel gescheit war . . .

Just im Moment kommt Leporello über den Platz. Nachdem er in irgendeinem Winkel gelauert hat, bis alle verschwunden sind, hat er sich wieder hervorgewagt.

Juan erblickt ihn sofort und erzählt ihm von all dem, was er in der Nacht erlebt hat, nur eine einzige Episode. Natürlich ists ein galantes Abenteuer. Aber zum dritten Male ist im besten Augenblicke etwas dazwischen gekommen. Von fremden Personen verfolgt, ist er von der Allee über die Friedhofsmauer gesprungen:

Und ich floh, als sie mir nahe,
In jenen Friedhof!
Da ließ man mich.
Denn dort grauts den Leuten . . .

Angesichts der Respektlosigkeit, die Juan vor den Toten hat, mischt sich die Marmorstatue des Marschalls ins Gespräch und verkündet ihm in dunklen Worten den nahen Tod.

Juan schaut sich verwundert um:

Wer erkühnt sich?

Leporello aber ist entsetzlich erschrocken. Stammelnd meint er, es sei wohl ein Gespenst gewesen, ein Ruf aus andrer Welt.

Juan: Schwatz nicht, Narr du!
Wer da rief, komm hervor!

Abermals ertönt die schauerliche Stimme des steinernen Ritters:

Verbrecher, du frecher,
Laß die Toten in Frieden!

Juan: Ach, ich sagts ja!
Es kam aus dem Winkel dort.
Man will Scherz mit uns treiben . . .

In diesem Augenblicke fließt das Vollmondlicht über das Marmorbild. Geisterhaft und drohend steht es da. Die am Sockel angebrachte Inschrift funkelt seltsam.

Schau, da steht ja der Marschall!

bemerkt Juan gelassen:

Aus gar trefflichem Marmor.
Und da steht was drauf. Lies mal vor!

Leporello klappert vor Angst und Grauen. Er vermag nicht zu lesen. Schließlich muß er. Er tritt an den Sockel und liest stotternd vor:

Den Meuchler, dessen Hände
Mich hingemordet,
Erwartet hier sein Ende!

Leporello ist zu Tode erschrocken. Juan aber ruft höhnisch:

Damit dem Narr die Zeit vergeh,
Sag ihm, ich laß ihn bitten,
Heut nacht zum Mahl zu kommen!

Leporello ist entsetzt. Einen Toten zu verhöhnen, noch dazu einen, dessen Hingang der Spötter verschuldet hat, das dünkt ihn ungeheuerlicher Frevel. Bei allen Völkern werden die Toten verehrt, zum mindesten respektiert. Der Legende kam es darauf an, Juan als einen Sünder hinzustellen, dem auch das Heiligste nicht heilig ist. Und es ist von tiefer Symbolik, daß sie ihren Helden an dieser Schuld zugrunde gehen läßt, nicht an der Vergeltung seiner verliebten Übeltaten. Mit diesen hat das so spät, erst im letzten Viertel des Stückes zum Vorschein kommende und alsbald zur Katastrophe führende Schuldmotiv nur indirekt eine Beziehung. Das ist eine Absonderlichkeit des Werkes und, dramatisch beurteilt, eine Schwäche. Der tiefe Sinn der Dichtung ist hier höher gesetzt als die künstlerische Forderung der dramatischen Baukunst.

Die Violinen im vierten Takt des Duetts (Nr. 24) malen Leporellos Ängste. Erst als ihn sein Herr nochmals ermuntert, beginnt er die Einladung herzustammeln:

O ehrenreicher Feldmarschall ...
Berühmtester der Recken ...

Weiter kommt er nicht.

Von neuem schildert die Begleitung Leporellos Todesangst und Juans frevelhafte Freude an der Situation. Der Ärmste bildet sich ein, der Statue starrer Blick gelte ihm. Die Takte 32 bis 43 wollen diese stechende Empfindung wiedergeben. Die Modulation des 44. Taktes geleitet zum Höhepunkt von Furcht und Angst. Das Tremolo der Violinen und die dumpfen Klänge der Bässe versinnbildlichen diesen Zustand.

Abermals beginnt Leporello seine Einladung. Abermals bringt er nicht mehr über seine zitternden Lippen als die Anrede. Der Degen seines Herrn stärkt schließlich seinen geringen Mut so weit, daß er dem grausigen Befehle endlich Folge leistet:

Mein Herr, den Ihr dort sehet ...
(Nicht ich etwa ... verstehet!)
Lädt Euch zum Nachtmahl ein!

In diesem Augenblicke ist es ihm, als nicke die Statue bejahend mit dem Haupte. Er sagt es seinem Herrn.

Juan meint: Du bist wohl ganz von Sinnen!
Leporello: Wollt selber hin mal sehen!

Juan lacht ihn aus.
Abermals scheint es Leporello, als nicke die Statue:

Mit seinem Marmorkopfe
Hat er genickt ... genickt ...

Dabei ahmt er unwillkürlich, unter dem ihm furchtbaren Eindrucke des Gesehenen, das Nicken nach – und Juan parodiert sein Kopfnicken, wobei er höhnt:

Mit seinem Marmorkopfe
Hat er genickt ... genickt ...

Es ist eine Stelle von grotesker Komik, die von ernstester Wirkung ist, wenn die Darsteller ihrer Aufgabe gewachsen sind.

Nunmehr will Juan der Sache ein Ende bereiten. Er ist kein Freund zu lang ausgesponnener Sentimentalitäten. Leporello dünkt ihn ein jämmerlicher Hasenfuß. Um ihm zu beweisen, daß Denkmäler stumm sind wie Gräber, donnert er den steinernen Ritter an:

So redet! Könnt Ihr kommen ...
Zu mir zu Gaste?

Die Statue antwortet klar und vernehmlich: Ja!

Bisher hat Juan fest geglaubt, sein Diener sähe aus Angst Unmögliches. Jetzt hört er das Marmorbild reden! Ein paar Augenblicke steht er versonnen da. Hat ihn des Knechtes Furcht angesteckt?

Ein seltsam Ding, zu zechen
Mit einem solchen Gaste ...

In seiner nimmermüden Phantasie schaut er sofort die gedeckte Tafel. Es ist seiner Natur unmöglich, bei grausigen Dingen zu verweilen ...

Jetzt fort! Gar köstlich prange
Das Mahl beim Kerzenschein!

Damit gehen beide nach dem Landhause.

Der Schauplatz wandelt sich in den Bankettsaal der Villa Juans. Es ist dies ein hoher Raum, an den Wänden Bilder altspanischer Meister. In der Mitte leuchtet eine kostbar gedeckte Tafel, mit vielen brennenden Kerzen in hohen silbernen Leuchtern. Prunkgerät und Rosen in Fülle. In der Mitte des Hintergrundes geht eine Tür hinaus nach der Terrasse. Eine halbverborgene schmale Treppe führt nach einer dem Zuschauer nicht sichtbaren Loge für die Hauskapelle. Am Büfett ist die Dienerschaft beschäftigt, unter Leporellos Oberaufsicht.

Es hat Leute gegeben – und selbst der sonst so weltmännische Ulibischeff hat dies recht spießbürgerlich zu erklären versucht – die sich gewundert haben, daß ein so festliches Mahl so schnell bereit ist, daß Blumen, Tänzerinnen, die ganze Dienerschaft und die Hauskapelle sofort und zu später Tageszeit (gegen zwölf Uhr nachts) bereit sind. Und doch ist dies alles im Hause eines nimmermüden Genießers der flüchtigen schönen Stunde eine Selbstverständlichkeit. Ebenso zeugt es von trefflichem Verständnis für die Lebensweise seines Helden, daß Daponte die Musiker von selbst aus dem Saale gehen läßt, sowie ein weiblicher Gast (Elvira) das Zimmer betritt. Man sieht, es ist alles auf das beste geschult.

Juan setzt sich an die Tafel, an der nur zwei Stühle, hohe, schwere Lehnstühle, stehen. Nach Mozarts eigener Regiebemerkung (in seinem Übersetzungsfragmente des Don Juan) flattern „schöne Mädchen herein, die Tänze aufführen, zu jedem Stücke einen neuen Tanz". Es ist Geschmackssache, ob diese irdischen Feen hier am rechten Platze sind oder nicht. Wenn man sie beibehält, so dürfen sie in keinem Falle an dem Mahle teilnehmen, das sich der große Epikureer gibt. Juan schenkt ihnen nicht die geringste Aufmerksamkeit. Wie das funkelnde Silbergerät, die flackernden Kerzen, die farbenfrohen Blumen, die muntere Musik, die stummen Meisterbilder an den Wänden, dienen sie einzig und allein dazu, den Raum zu beleben. Wenn man die schönen Tänzerinnen so auffaßt, bedeuten sie schließlich keine Geschmacklosigkeit und wohl auch nichts Überflüssiges.[1] Indessen, es ist nebensächlich.

Das Finale (Nr. 26) beginnt heiter, festlich, glänzend. Sobald Juan an der

[1] Hans Merian spricht sich in seiner im übrigen verständnisvollen Analyse (Mozarts Meisteropern) S. 141 f. scharf gegen diese „nutzlosen Damen" aus.

Tafel Platz genommen hat, schweigt das Orchester, und die Hauskapelle tritt in ihre Tätigkeit. Und nun ist es ein prächtiger Einfall des Meisters, uns einige Lieblingsstücke von 1787 hören zu lassen und sie im Text zu verspotten. Der schlimme Mozart! Entzückend sind auch Juans gutmütige Späße mit Leporello. Er hat ihn eben draußen am Denkmal seinen herrischen Willen fühlen lassen. Als echter Grandseigneur macht er dies jetzt wieder gut. Kein Wunder, daß Leporello ihm mit Leib und Seele ergeben ist. Leider geht auch dies alles im Rochlitzschen Texte verloren.

Aus diesem Grunde sei hier ein Text gegeben, der einigermaßen dem humorvollen Geiste des Originals entspricht.

Juan (tritt von der Seite ein):

Jetzt ein fröhlich Abendessen!
(zu den Musikanten) Spielet auf, ihr Musikanten!
(zu sich) Ruhm und Reichtum geh zuschanden ...
Will ein Fürst des Lebens sein!

(ironisch zu Leporello, der am Büfett voll kennerischer Grandezza ein Glas Wein kostend schlürft) Leporello, schmeckt das Weinchen?

Leporello (gravitätisch):

Ich erfüll nur meine Pflicht!

(Die Kapelle spielt aus dem Finale des ersten Akts der Cosa rara von Martin)

Jerum! Cosa rara!.

Juan (essend): So gefällt dir die Kapelle?

Leporello (entzückt):

Es sind Prager Musikanten!

Juan (behaglich): Delikat ist die Forelle!

Leporello (für sich):

Appetit hat er brillanten.
Im Vertilgen ist er Meister.
Freilich bleibt für mich nicht viel.

Juan (für sich): Dreister wird er nur und feister,
Laß dem Schlingel ich zu viel.
(trinkt sich selbst zu) Vivat!

Leporello (am Büfett, tut dasselbe):

Prosit!

(Die Kapelle beginnt ein zweites Stück zu spielen, eine Arie aus der Oper Frai due litiganti il terzo gode von Sarti.)

Leporello (trägt den zweiten Gang auf, nachdenklich, da ihm nicht gleich einfallen will, woher das Musikstück ist):

Wie hieß doch der Gassenhauer?

Juan: Bring Champagner!

Leporello (schenkt ein).

Juan (hält das Glas hoch und trinkt dann):

Also perle mir das Leben!

Leporello (dem Sartis Musik einfällt):

Im Trüben ist gut fischen!
(nimmt sich heimlich ein Stück Kapaun von der Platte)
Fischen wir von dem Kapaunerl[1]
Fein dies eine kleine Bein!

Juan (dem das Naschen nicht entgangen ist):

Heimlich stiehlt er! Schau den Gauner!
Mags ihm heut vergönnet sein.

(Die Kapelle beginnt ein drittes Stück, die Arie Non più andrai aus Mozarts Figaro.)

Leporello (kauend, horcht auf):

Ei! Ein Stücklein, das jeder möcht kennen!

Juan: Leporello!

Leporello: Zu Befehle?

Juan: Rede lauter! Sprich! Erzähle!

Leporello (den Bissen hinunter würgend):

Ach, mich drückt es in der Kehle,
Und das Sprechen fällt mir schwer ...

Juan (belustigt): So! Dann pfeife! Will was hören!

[1] Der Ausdruck „Kapaunerl" stammt aus Mozarts Fragment.

Leporello: Gnädger Herr!
Juan: Was gibts?
Leporello: Ich muß Euch gestehen:
Ihr seid gar ein feiner Schmecker.
Weiht in Eure Kunst mich ein!
Juan (lachend): Werd mich hüten, alter Schlecker!
Tanz du nur auf einem Bein!
(Die Kapelle verstummt.)

Don Juan, der Augenblicksmensch, denkt schon nicht mehr an die geheimnisvolle Episode am Denkmal. So kurz und knapp diese kleine Szene ist, so trefflich porträtiert sie. Dieses Idyll beschaulicher Lebenskunst unterbricht der Eintritt Elvirens. Sie kommt nicht mehr, um Juans Liebe wiederzugewinnen. Sie weiß, daß seine Stunden gezählt sind. Nicht, daß sie vom Schwächling Octavio eine phänomenale Uberlegenheit im Zweikampfe mit Don Juan erwartete. Nein, aber eine bange Ahnung verrät ihr, daß das Maß von Juans Sünden voll sei. Jetzt will sie ihm ins Gewissen reden. Er soll bußfertig sterben. Offenbar ist sie Betschwester geworden. In der Legende ist das fromme Element in ihr noch viel mehr ausgeprägt; da ist sie überhaupt eine Nonne, die von Juan aus dem Kloster entführt worden ist. Daponte, und schon Bertati, sein Vorgänger in der Bearbeitung des Stoffes, hat diesen Umstand fallen lassen.

In ihren Eingangsworten singt sie:

All mein Leiden
Hast du verschuldet,
Hab sie erduldet,
Hab dir verziehn.
Mögest du finden
Für deine Sünden
Reue hienieden
Und ewigen Frieden!

Juan ist wenig erfreut, daß Elvira von neuem in sein Haus dringt. Er versteht den Sinn ihrer Worte nicht. Und so fragt er:

Was führt dich her?

Noch rührender antwortet sie ihm in feierlicher Resignation:

Einſt war es Liebe,
Jetzt iſt es Sorge
Um deiner Seele
Ewige Not.

Juan kommt Elvirens weinerlicher Gebetston lächerlich vor, aber in gewohnter Courtoiſie richtet er ſeinen Spott nicht auf ihre Worte, ſondern faßt ihn in eine Sentenz ſeiner Weltanſchauung:

Sterben und Jenſeits
Mich bang nicht machen ...
Leben heißt lachen,
Trübſal iſt Tod!

Nochmals verſucht Elvira eine Bekehrung des ihr frivol erſcheinenden Sünders:

Noch iſt zur Umkehr Zeit!

Er lacht vergnügt:

Umkehr? Wohin?
Auf welchen Wegen?

Elvira: Zum himmliſchen Segen!

Juan: Köſtlich!

Elvira: Unmenſchlicher!

Um die ehemalige Genoſſin ſeiner Freuden auf fröhliche Gedanken zu bringen, lädt er ſie zu Tiſch ein. Empört weiſt ſie den Unverbeſſerlichen ab:

Bleibe der Sklave denn
All deiner Lüſte!
Ahnteſt du nur,
Wie bald
Du büßen mußt!

Unſagbar mitleidig blickt ſie ihn an. Selbſt in ihrer aufrichtigen Entrüſtung lebt noch unendliche Liebe.

Leporello iſt, wie immer, das, was ſein ewig heiterer Herr nicht iſt: zu Tränen gerührt:

Wer ſolchem Flehen
Kann widerſtehen,
Der hat kein Herz
In ſeiner Bruſt.

Juan hebt seinen Becher und kleidet abermals seine ganze Lebensweisheit in einen freudetrunkenen Spruch:

Halt ich ein Weib im Arm,
Schäumt mir der Becher,
Hab ich im Erdenharm
Göttliche Lust!

Übermütig zieht er Elvira an sich. Da schlägt es Mitternacht. Elvira enteilt ihm und will durch die Mitteltüre hinaus nach der Terrasse enteilen. Sichtlich entsetzt prallt sie laut aufschreiend zurück und entflieht durch eine der Seitentüren.

Elvirens Schrei hat Juan stutzig gemacht:

Was war das für Geschrei?

fragt er Leporello, der längst als einziger Diener noch im Saale verblieben ist.

Leporello weiß vor Schreck nichts zu antworten, als seines Herrn Frage zu wiederholen. Nun befiehlt Juan:

Geh und schau, was es gewesen!

Leporello geht zur Mitteltüre, öffnet sie ein wenig und schaut hinaus. Noch entsetzter als Elvira prallt auch er aufschreiend zurück.

Juan: Leporello, sag, was gibts?

Am ganzen Leibe zitternd, stottert dieser:

Ach, mein Herr! Gott steh uns bei!
Das ist Teufels Zauberei!
Der... aus... Steine... der... steht... draußen...
Herr... ich zittre... ich bebe... o Grausen!
Hättet Ihr ihn nur gesehen...
Seinen schweren Tritt gehört...
Tapp... tapp... tapp... tapp!

Daß Mozart hier alles getan hat, um den vor Angst zähneklappernden Leporello, den dumpf auftappenden steinernen Ritter vor der Tür und Juans blitzschnelle Erinnerung an seine seltsame Einladung mit allen Instrumenten des Orchesters zu malen, bedarf kaum der Erwähnung.

Leporello hat sich verkrochen. Juan geht seinem Gast entgegen. In geisterhaftem Lichte steht dieser vor ihm:

Don Juan, Ihr habt gebeten...

Juan ist schnell gefaßt und bewillkommt die Erscheinung. Leporello erhält den Befehl, die Gläser zu füllen. Aber der Geist wehrt ab:

Wessen Heimat an himmlischen Thronen,
Den verlangt nicht nach irdischer Labe.
Aus dem leuchtenden Land der Aonen
Führt mich heilige Heißung hierher.

Und alsbald fragt er:

Darf ich nun Euch auch erwarten?

Leporello, der sich inzwischen einigermaßen an den seltsamen Gast gewöhnt hat, ist zitternd und zagend aus seinem Winkel wieder herausgeschlichen. Ganz im Stich lassen will er seinen Herrn doch nicht. Und so faßt er sich ein Herz und ruft geschwind:

Das tut ihm leid!
Darauf müßt Ihr verzichten!

Stolz verbessert ihn Juan:

Man will Euch falsch berichten.
Ein Feigling bin ich nie!

Der Geist fragt abermals pathetisch:

Entschließt Euch!

Juan: Ich bin entschlossen!
Der steinerne Gast: So kommt Ihr?
Leporello: Sagt rasch noch nein!
Juan: Ein Ritter ohne Tadel,
Der fürchtet nichts!
Ich komm!

Jetzt deutet der Geist dem Furchtlosen an, daß dieses Kommenwollen den letzten Erdengang bedeutet.

So widerruf dein Leben!
Zur Stunde gehts zu Ende.

Juan kennt keine Umkehr, keine reuige Erinnerung, keine Buße. Fest, fast freudig erklärt er:

Wenn ichs noch einmal fände,
Lebt ich es wieder so!

Mehrmals noch fordert ihn der Geist auf, sich zu beugen und zu beten. Juan weist alle Mahnungen ernst und entschlossen zurück. Unwillig ruft ihm die Erscheinung zu:

So fahr zur Hölle hin!

Zerfließend verschwindet sie.

Von Wahnsinn ergriffen stürzt Juan hinaus. Er will sich mit eigenen Augen überzeugen, ob der marmorne Marschall am Dom noch auf seinem Sockel steht.

Leporello eilt ihm nach.

Die Szene hat sich völlig verdunkelt.

Im neuen Lichte sehen wir wieder den Domplatz. Das Standbild steht in geisterhaftem Vollmondlichte da. Die Inschrift funkelt. Die bunten Scheiben der hohen Kapellenfenster sind matt durchlichtet, alsbald glühen sie in ihren Farben. Der nahe Friedhof ist grell beleuchtet.

Juan kommt herangestürzt:

In mir ein Chaos, weh und wild;
Um mich, da tanzt ein Totenchor...
Vernarrt mich meine Phantasie?
Steh ich am Höllentor?

(Drinnen im Dom beginnt ein Chor frommer Stimmen zu singen.)

Juan: Des Himmels Zorn verdammet mich...
Der Hölle Glut umflammet mich...
Laß dich noch einmal preisen,
Verlornes Paradies!

Mit diesem letzten Gruß an seinen Himmel, der auf Erden war, bricht er – ungebeugt – zusammen und stirbt.

Leporello ist betend in die Knie gesunken. Über dem Friedhof graut der Morgen. Im Dom erklingen von neuem die Stimmen der frommen Sänger.

Das zweite Finale (Nr. 27) beginnt. Anna, Elvira, Zerline und Masetto treten aus der Kapelle. Octavio gesellt sich von der Stadt her dazu. Er hat sein Haus bestellt und will im Frührot zu Juan, ihn zum letzten Kampfe herauszufordern. Zu spät!

Leporello erklärt das Geschehnis:

Wie im Gewitter . . .
Mit Blitz und Donner . . .
Ist dort der Ritter . . .
Zum Herrn gekommen . . .
Hat flugs . . . ihn hierher . . .
Mit fortgenommen . . .
Und ihn geliefert in Teufels Gewalt!

Nachdem sich die Tiefergriffenen ein wenig erholt haben, singen sie alle:

Das ist sein Leib nur
Ohn Leben drin.
Verloren die Seele
Und ewig hin,

und ein jeder einzelne fügt sein Sprüchlein hinzu. Zerline und Masetto freuen sich ihres nunmehr unbedrohten Eheglückes. Elvira nimmt sich vor, ihre Tage im Kloster enden zu lassen. Octavio konstatiert, daß ihn die göttliche Fügung seines Rächeramts entbunden habe. Leporello erklärt doppelsinnig, sich einen neuen Herrn suchen zu wollen,

Der mehr wert als dieser da!

Und Donna Anna bittet den Bräutigam leise:

Ich muß trauern um den Toten . . .
Laß mich noch so lange frei!

Noch immer ahnt er nicht, daß Anna nicht seine, sondern des Todes Braut ist. Die erschütternde divina commedia ist zu Ende. Nur die Moral der Zeit muß noch ihren Tribut erhalten, das sinnenfreudige Jahrhundert, das den Meister gebar. Die Überlebenden vereinigen sich zum Chorgesang:

Ewiglich zu Qual und Pein
Ging er in die Hölle ein.
Wir, die weiter wir auf Erden,
Lasset uns gemahnet sein:
Rechter Lohn wird jeder Tat,
Oft frühe schon, oft erst spat.
Der Vergeltung fliehet keiner . . .
Weh dem Sünder am Jüngsten Tag!

Mozart legt versöhnliche, fast frohe Klänge in diesen Schluß.

Das meisterliche Werk Mozarts und Dapontes hat ein unmittelbares Vorbild, und zwar in des Textdichters Heimat, in Venedig. In der Karnevalszeit 1787 war daselbst mit großem Erfolge zur Aufführung gekommen: Don Giovanni ossia Il Convitato di pietra (Don Giovanni oder Der steinerne Gast) von Giovanni Bertati, Musik von Giuseppe Gazzaniga,[1] mit einem Vorspiele, einem Capriccio drammatico, ebenfalls von Bertati. Wie in jenen Zeiten üblich, wurden Partitur und Textbuch alsbald an die Opern Europas verschickt. So gelangten sie auch an die Wiener Theaterleitung, an der Daponte die Stelle eines Theaterdichters bekleidete. Bei der Prüfung des venezianischen Don Giovanni, die Daponte vorzunehmen hatte, geriet er auf den Einfall, die Bertatische Textdichtung zu bearbeiten.

Wir sehen bei der Betrachtung der Texte zum Figaro und zu Così fan tutte, daß Lorenzo Daponte kein Dichter von Bedeutung war, wohl aber einen vorzüglichen literarischen und dramatischen Blick besaß. Beaumarchais' Figaro war ein Meisterwerk, an dem ein geringerer Geist nichts zu verbessern imstande war. Anders lag die Sache bei Bertatis Don Giovanni. Hier erkannte Daponte eine Reihe von dichterischen und dramatischen Schwächen. In ihrer Beseitigung treten des Verbesserers eigene Fähigkeiten voll zutage, und es ist kein geringerer Ruhm für Daponte, Dichter genug gewesen zu sein, Mozarts bestem Werke einen kongenialen Text gegeben zu haben. Wohl hat auch Dapontes Don Giovanni gewisse Mängel; sie sind aber für uns ohne allzu große Schwierigkeiten tilgbar.

Vielfach hat man Daponte des Plagiats an Bertati geziehen. Plagiator im verwerflichen Sinne ist jeder, der einem Werke von sich Teile aus dem Werke eines anderen einverleibt, ohne daß die eigene Arbeit künstlerisch oder wissenschaftlich wesentlich wertvoller ist als die benützte. Der Begriff Plagiat im heutigen Sinne, wo finanzielle Punkte dazugekommen sind, gab es im XVIII. Jahrhundert noch nicht. Die Behandlung ein und desselben Stoffes war nicht nur erlaubt, sondern seit dem klassischen Altertume beliebt. Im Wettbewerb wuchsen die Kräfte der Künstler.

Vergleichen wir beider Textdichtungen.[2]

---

[1] Ein Veroneser, 1743 bis 1818, ein Schüler Sachinis und Porporas, von 1791 ab Domkapellmeister in Crema. — [2] Ein Exemplar des Bertatischen Textbuches in der K. Bibliothek zu Dresden.

Die Personen beider entsprechen sich wie folgt:

Bertati:		Daponte:
Don Giovanni	=	Don Giovanni
Il Commendatore	=	Il Commendatore
Donna Anna Donna Ximena	=	Donna Anna
Duca Ottavio	=	Don Octavio
Donna Elvira	=	Donna Elvira
Pasquariello Lanterna, zweiter Diener Giovannis	=	Leporello
Biagio	=	Masetto
Maturina	=	Zerlina

Diese Vereinfachung der Gestalten war aus Rücksicht auf die zu Gebote stehende Zahl von Sängern in Prag (wie in Wien) nötig. Man mußte mit vier männlichen und drei weiblichen Darstellern rechnen. Die Baßrollen des Marschalls und Masettos legte man in eine Hand. Den zweiten Diener strich Daponte einfach. Leporello übernimmt damit auch die Rolle des ersten Dieners bei Tisch. Ein Grandseigneur wie Don Juan hat ja zweifellos einen besonderen Haushofmeister; indessen, kann er nicht die Laune haben, seinen Hofnarren auch bei der Tafel um sich sehen zu wollen? Literarisch ist diese Konzentration von Vorteil. Der eine Diener wächst damit zu einer Hauptperson heran, die durch das ganze Stück hindurch am Platze ist. Es war dramaturgisch ein Mangel bei Bertati, sozusagen aus Repräsentationsgründen zwei Diener aufzustellen.

Noch geschickter ist Daponte in der Beseitigung der Donna Ximena. Bei Bertati tritt Donna Anna nur in der Eingangsszene auf, so daß die Darstellerin von da ab die Maturina singen kann. Derlei ist illusionsstörend. Daponte wollte jede Gestalt scharf von der anderen getrennt haben. Indem er Anna und Ximena zu einer Hauptfigur vereinte, bewies er seinen feinen dramatischen Sinn. Niemals wäre der unliterarische Mozart auf diesen klugen Griff gekommen![1]

[1] Friedrich Chrysander in seiner Studie „Die Oper Don Giovanni von Gazzaniga und von Mozart" (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, IV. Jahrgang, Leipzig 1888, S. 420) ist der Meinung, Mozart hätte „diesen genialen Gedanken" gehabt, bleibt uns aber natürlich den Beweis schuldig. Im übrigen ist im folgenden Chrysanders Studie mehrfach benutzt.

Die Erweiterung der Rolle Annas hat nun eine Menge Veränderungen des ganzen Stückes zur natürlichen Folge. Darauf näher einzugehen, wäre für uns zwecklos. Eines sei aber erwähnt. Bei Bertati erzählt Anna den Überfall Giovannis an der Leiche ihres Vaters, bei Daponte – dramatisch ungleich wirkungsvoller – erst nach der Erkennungsszene. Damit schafft sich Daponte einen genialen Höhepunkt, wie ihn die meisten Opern seiner Zeit überhaupt nicht besitzen. Bedauerlich nur ist, daß der Komponist ihn nicht aufgegriffen hat. Mozart hätte seinen Textdichter ersuchen müssen, gerade dies sich nicht im Secco-Recitativ ereignen zu lassen. Aber wir wissen ja, Mozart enthielt sich einem Routinier wie Daponte gegenüber jedweden Eingriffes. Dadurch ist die einzige musikalische Schwäche am Don Juan entstanden. Vielleicht ist dies ein Beweis, daß Mozart kein zielbewußter Dramatiker war.

Bei Bertati erklärt Anna nach der ersten Szene, sie werde sich so lange ins Kloster zurückziehen, bis Octavio den Mord gerächt habe. Die Vendetta überläßt sie zugleich dem Octavio. Indem Daponte den Rachegedanken auf Anna und Octavio verteilt, belebt er die Handlung durch dieses immer wieder laut werdende Motiv zum Vorteile des Dramas. Im übrigen ist Octavio bei Bertati der nämliche Schwächling wie bei Daponte. Das Kontrastbedürfnis des Dramas erheischt dies.

Donna Elvira ist in beiden Dichtungen von gleichem Charakter. Die Schmach, die ihr auf Don Juans Geheiß durch Leporello angetan wird, ist eine Zutat Dapontes. In beiden Stücken verzichtet sie schließlich auf die irdische Liebe und versucht den dem Tode Geweihten zu bekehren.

Zerline gewinnt ihre Grazie erst durch Dapontes Hand. Bei Bertati ist sie eine plumpe Bäuerin. Bei ihm sind Maturina und Biagio burleske Figuren. Daponte verzichtet auf diese Requisiten. Er rechnet mit den nordischen Pragern. Er hängt nicht an typischen Gestalten. Auch will er sichtlich alles Komische in Leporello einen. Daponte scheint überhaupt ein Freund feinerer Komik zu sein. Die burleske Szene (die wir heute allgemein beseitigen) zwischen Zerline und Leporello ist nachträglich für die Wiener eingefügt, die derlei sinnlose Kindereien liebten. Schließlich ist auch Masettos Rolle erst von Daponte ausgebaut worden. Bei Bertati tritt er nur einmal auf, um von Don Juan gleich wieder verjagt zu werden. Alle anderen Masettoszenen sind Dapontes Erfindung. Selbst die Wiederversöhnung des ländlichen Paares fehlt bei Bertati, und damit das verklärende Licht der Liebe, das uns Zerlinens Sündenfall bei Daponte und in Mozarts entzückender Musik so vergessen läßt, als sei er nie geschehen.

Den Schluß hat Daponte ein wenig ins Heitere gewendet. Bis auf Anna und Elvira begrüßen alle Überlebenden das fernere Erdendasein. Bertati läßt alle Schreckniſſe der Hölle lospoltern. Auch hier beweiſt der Venezianer ſeinen höheren Geſchmack.

Wieweit Mozart die Partitur Gazzanigas bei ſeiner Kompoſition verwendet hat, iſt noch nicht zum Gegenſtand einer Sonderſtudie gemacht worden. Benützt hat er ſie,[1] in den erſten Szenen zumal zweifellos.

Bertati hat zwei Vorbilder gehabt: Goldonis fünfaktige Komödie Don Giovanni Tenorio ossia Il Dissoluto,[2] die 1736 zuerſt in Venedig auf die Bühne gekommen iſt, und vor allem: Molières Le Festin de Pierre (1765). Da Daponte ſich einzig und allein auf Bertatis Don Giovanni beſchränkt hat, liegt ein genaues Eingehen auf Goldoni außerhalb unſrer Betrachtung. Von Intereſſe iſt aber doch einiges auch für uns.

Bei Goldoni iſt Annas Verlobung mit Octavio nur auf Wunſch ihres Vaters erfolgt. Bei der erſten beſten paſſenden Gelegenheit nimmt ſie ihr Verſprechen zurück. Juan bittet ſie im dritten Akt um ihre Hand. Sie macht ihr Jawort von der Einwilligung ihres Vaters abhängig. Dies iſt Juan zu umſtändlich, und ſo macht er den Verſuch, die Geliebte mit Gewalt zur Seinen zu machen. Der Marſchall kommt mit dem blanken Degen hinzu und fällt im Zweikampfe mit Juan. Im fünften Akt verzeiht Anna dem ſie leidenſchaftlich beſchwörenden Geliebten, erfährt aber alsbald die Verführung der Iſabella. (Iſabella entſpricht Bertatis Elvira.) Juan wird ſich im weiteren bei Goldoni ſeiner ihm von der Legende verliehenen Mannesart merkwürdig untreu. Ein mitleidiger Blitz muß ihn ſchließlich erſchlagen. Das Motiv des ſteinernen Gaſtes fehlt bei Goldoni, ebenſo die Geſtalt Leporellos. Bertati hat von Goldoni hauptſächlich die Figuren der Anna, des Octavio und der Iſabella. Ein ländliches Liebespaar iſt auch ſchon da.

Goldoni wird der Juangeſtalt nicht gerecht. Hierin iſt er ſeinem Vorgänger ſtark unterlegen, dem Dichter Molière.

Molières Don Juan ou Le Festin de Pierre hat ſeine Uraufführung am 15. Februar 1665 in Paris erlebt, alſo 129 Jahre vor Goldonis Don Giovanni. Goldoni kannte neben Molières Stück eine Anzahl nach-molièreſcher Bearbeitungen

[1] Ein Beiſpiel bringt Friedrich Chryſander in der Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung 1878, S. 577. – [2] Secondo Edizione: Napoli 1736 (Exemplar in der K. Bibliothek zu Dresden; Signatur: Lit. Ital. A. 918).

des Don-Juan-Stoffes, den er une ancienne bouffonnerie nennt, insbesondre spanische Komödien.[1] Er wollte den Stoff veredeln, hat ihn aber seiner besten Elemente beraubt.

Molières fünfaktige Komödie ist zuerst in der achtbändigen Molière-Ausgabe von 1682 gedruckt. Eine seltene Einzelausgabe Le Festin de Pierre ist 1693 in Amsterdam erschienen. Bis heute sind gegen 800 Drucke des Stückes bekannt.[2] Die erste deutsche Übersetzung findet man in: Derer Comödien Des Herrn Von Molière . . . Nürnberg bey Johann Daniel Taubern, 1694, im ersten Bande mit dem Titel „Das Don Pedro Gastmahl".[3]

Aus Molière hat Bertati viele Motive entnommen, insbesondere die Szene mit der Einladung der Statue. Juans Diener heißt hier Sganarelle. Masetto und Zerline haben ihre Urbilder in Pierrot und Charlotte, die aber eine Rivalin, Mathurine, hat. Elvira, ehedem Nonne, spielt bereits die Rolle der Verlassenen wie bei Daponte, während Donna Anna überhaupt nicht vorkommt.[4] Ihre Verführung und der Zweikampf zwischen ihrem Vater und Juan wird nur erzählt.

Auf Molières Quellen einzugehen, ginge über unsre Absicht hinaus.[5] Die erste uns erhaltene dramatische Darstellung des Juan-Stoffes rührt von Meister Tirso de Molina[6] her. Sein Stück heißt: Burlador de Sevilla y Convidado di piedra, gedruckt 1634.[7] In Tirsos dreiaktigem Drama leben bereits fast alle Motive, die in den späteren Bearbeitungen des Stoffes, bei Dorimond, Villiers, Molière, Corneille, Dusmenil, Zamora, Cailhava, Goldoni usw., eine Rolle spielen. Der Marschall trägt den Namen Don Gonzalo de Ulloa. Donna Anna, seine Tochter, wird vom Marquis de la Mota vergebens umworben. Elvira hat ihr Urbild in der Herzogin Isabella. Ihr Bräutigam ist Herzog Octavio. Patricio und Aminta entsprechen den Gestalten des Masetto und der Zerline. Juans Diener Catalinon ist erst sehr wenig ein Leporello.

Don Juan schleicht sich im roten Mantel Motas bei Donna Anna ein und erreicht ihre Huld. Zu spät endeckt sie, daß es ein andrer als Mota war. Die

---

[1] Eine Bibliographie der Don-Juan-Stücke findet man bei Karl Engel, Die Don-Juan-Sage auf der Bühne. Dresden und Leipzig 1887. – [2] Vgl. Lacroix, Bibliographie Molièresque, 2. Auflage, Paris 1875. – [3] Exemplar in der Mainzer Stadtbibliothek. Ein Exemplar der 2. Auflage von 1695 in der K. Bibliothek zu Berlin. – [4] Deutsche Übersetzung bei Reclam Nr. 5402. – [5] Vgl. darüber O. Schädel, Ein Beitrag zur Don-Juan-Literatur, Weinheim 1891. – [6] Pseudonym für Frater Gabriel Tellez (um 1570 bis 1648), einen gelehrten spanischen Mönch und vielschreibenden Dramatiker. – [7] Mehrfach übersetzt, u. a. in der Reclambibliothek Nr. 3569.

Bauernhochzeit, die Eroberung der Braut, die Einladung der Statue, der Besuch des steinernen Gastes, die Inschrift am Denkmal, alles das findet man bei Tirso. Ritterlich ist der Zug Don Juans, der sterbend durch seinen Diener dem Könige sagen läßt, er habe Donna Annas Ehre nicht verletzt. Der hochbeglückte Marquis de la Mota erhält Annas Hand, während Octavio seine angebetete Isabella freit, da sie nun „Witwe" sei.

Zweifellos ist Tirsos Bearbeitung des Juan-Stoffes nicht die erste, aber ihre dramatischen, novellistischen oder chronistischen Vorgängerinnen sind verloren gegangen oder verschollen. Vermutlich hat sich die Sage um eine in der Mitte des XV. Jahrhunderts vorgefallene Begebenheit gesponnen. Der Kern dieses Vorfalles ist wahrscheinlich der, daß die Jesuiten ihren an einem Ritter begangenen Meuchelmord dadurch erklärten, daß sie ausprengten, der Teufel habe ihm am Grabmal eines von ihm im Zweikampf getöteten Standesgenossen den Hals umgedreht. Aber wie bei jeder Legendenbildung gesellen sich ihnen Elemente aus uralten Volkssagen. So wohl auch hier. Damit kommen wir bis in das frühe Mittelalter und noch weiter. Der Keim der Don-Juan-Sage ist vielleicht im ältesten Kampfe der spanischen Ritter gegen das eindringende Christentum entstanden. Und so hat der sinnesfreudige Mozart einen uralten Kampf weitergeführt, den Kampf der Natürlichkeit gegen die pfäffische Heuchelei.

Von einem glänzenden Erfolge des Don Juan zu Lebzeiten Mozarts kann keine Rede sein. Auch in Prag, wo die Uraufführung mit Jubel aufgenommen worden war, scheint diese Oper erst vom Jahre 1822 an allmählich die Lieblingsoper geworden zu sein. Selbst hier, wo Mozart persönlich geschätzt und verehrt wurde, war die Macht der italienischen Oper nicht so leicht zu brechen.

In Wien gelangte der Don Juan zum ersten Male den 7. Mai 1788 zur Aufführung. Mozart mußte mehrere Einschaltungen und Änderungen machen, unter anderm eine burleske Szene zwischen Leporello und Zerline[1] einfügen, die heutzutage mit Recht auf der Bühne weggelassen wird. So sind damals nachträglich entstanden: für den Darsteller des Octavio, Signor Francesco Morella, am 24. April 1788 die gefühlvolle Arie Dalla sua pace (Nr. 11); für Signor Francesco Bussani die Arie Masettos (Nr. 6) Ho capito; und für die Signorina Cavalieri am 30. April die Arie Mi tradi quell' alma ingrata (Nr. 23a).

[1] Zu finden im Anhange der Gesamtausgabe.

Die Oper hatte bei den Wienern keinen Erfolg. Kaiser Josef soll gesagt haben: „Der Don Juan ist keine Speise für die Zähne meiner Wiener!" Die Kritik der Wiener Zeitung vom 10. Mai 1788 lautet lakonisch: „Im K. K. Nationaltheater wurde Mittwoch, den 7. Mai zum ersten Male vorgestellt: Il Dissoluto punito ossia Il Don Giovanni, ein Singspiel in zwei Aufzügen von Herrn Abbate da Ponte, Operndichter des K. K. Theaters. Die Musik ist von Herrn Wolfgang Mozart, Kapellmeister in wirklichen Diensten des kaiserlichen Hofes."

Nach fünfzehnmaliger Wiederholung (zuletzt am 15. Dezember 1788) verschwand der Don Juan vom Wiener Nationaltheater. Mozart erhielt für die Umarbeitung 100 Gulden.

Am 5. November 1792 brachte Emanuel Schikaneder zum Gedächtnis Mozarts den Don Juan auf seinem Theater in einer deutschen Übersetzung von Christian Heinrich Spieß. Der Überlieferung nach soll Schikaneder seine Hand an der Textfassung gehabt haben, was auch höchst wahrscheinlich ist. Es ist bedauerlich, daß dieses Libretto verschollen ist. Es ist schon deshalb wertvoll, weil die grobe zeitgenössische deutsche Auffassung darin zum Ausdruck gekommen ist. Vermutlich sind die komischen und burlesken Elemente der Oper hier stark betont worden. Schikaneder soll sogar etliche Szenen voll Harlekinaden hinzugedichtet haben.[1]

Die nächste Wiener Aufführung, im Hoftheater am Kärntnertore, fand am 11. Dezember 1788 statt, in italienischer Sprache.

Zu Lebzeiten Mozarts hat sich sein Don Juan immerhin etliche Bühnen erobert: die von Leipzig (1788), Mainz (1789), Mannheim (1789), Bonn (1789), Hamburg, Graz (? 1789), Berlin (1790), Hannover (1791), München (1791). Mit Ausnahme der Leipziger Aufführung (durch Guardasoni) gab man die Oper überall in deutscher Sprache, in verschiedenen Übersetzungen, die zumeist verschollen sind. Als erste Übersetzer des Daponteschen Textes sind zu nennen:

Heinrich Gottlieb Schmieder (1763 bis nach 1828),
Xaver Girzick,
Christian Gottlob Neefe (1748 bis 1798),
Friedrich Ludwig Schröder (1744 bis 1816),
Christian Heinrich Spieß (1755 bis 1799).

[1] Vgl. Rudolf Freisauff, Mozarts Don Juan 1787 bis 1887, Salzburg 1887, S. 106.

Die Schröderſche Überſetzung fußt auf der Neefeſchen; die anderen ſind unabhängig voneinander. Unter Benutzung ſeiner Vorgänger, ſoweit er ihrer habhaft wurde, entſtand um 1800 die Überſetzung von Rochlitz, erſchienen 1801 in Leipzig. Neefes und Schröders Arbeiten waren ihm nachweisbar bekannt; wie weit er andere, heute verſchollene Verſuche benutzt hat, iſt unbeſtimmbar.

Daß Rochlitzens Überſetzung eine Schändung Mozarts iſt, haben wir bereits zur Genüge geſagt. Die Secco-Recitative werden, wo ſie überhaupt gebräuchlich ſind, ſeit 1845 meiſt in der groben Faſſung von Joh. Phil. Samuel Schmidt (1779 bis 1853) geſungen.

Weitere Überſetzungsverſuche haben veröffentlicht:

G. H. F. T. Sever (Pſeudonym), Karlsruhe 1854,
W. Viol (Arzt in Breslau), Breslau 1858,
Ludwig Biſchoff (Profeſſor in Köln), Bonn, bei Simrock 1860,
Alfred von Wolzogen (Hoftheater-Intendant in Schwerin), 1860,
C. H. Bitter (preußiſcher Finanzminiſter), Berlin 1866,
Bernhard Gugler, Breslau 1869,
Theodor Epſtein, Frankfurt, bei André 1870,
Franz Grandaur, 1871,
Karl Nieſe (Rechtsanwalt in Dresden), Leipzig, bei Breitkopf & Härtel 1872,
Max Kalbeck (Muſikſchriftſteller in Wien), Wien 1886,
Hermann Levi (Kapellmeiſter in München), 1896; nur Bearbeitung des Grandaurſchen Verſuches,
Ernſt Heinemann, 1904.

Daneben exiſtieren noch Überſetzungsfragmente von Guſtav Engel (um 1869), Vaupel, Franz Kugler (1854), Wendling (um 1860) und anderen, die nicht von Bedeutung ſind.

Allgemein im nördlichen Europa durchgedrungen iſt der Don Juan erſt im zweiten Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts. Heute ſind Don Juan, Leporello, Zerline und Frau Elvira volkstümliche Geſtalten, die jeder Deutſche genau ſo gut kennt wie Fauſt, Gretchen, Käthchen von Heilbronn, Minna von Barnhelm, Wilhelm Tell. Wenn die Bühnen den Figaro und die Zauberflöte viel häufiger bringen als den Don Juan, ſo liegt dies an den Anforderungen dieſer Oper an die Darſteller. Nur die großen Opern können dem Don Juan

34. Bosio: Mozart am Spinett 1787

gerecht werden. Aber darum ist es Ehrensache der deutschen Hofopern, vor allem den Don Juan zu pflegen. Durch seine schauspielerischen Möglichkeiten ist er ein Werk, das dem modernen wie dem unmodernen Menschen, dem musikalischen wie dem unmusikalischen, dem Weltmanne wie dem Volke, gleich reizvoll ist und bleibt. Es ist wahrscheinlich die einzige Oper des XVIII. Jahrhunderts, die niemals veralten wird.

XXVII

Mozarts letzte Sinfonien. Andere kleine Werke 1786 bis 1790

In dem langen Zeitraume von der Vollendung des Figaro (Ende April 1786) bis zum Schlusse des Jahres 1790, also in einem Zeitraume von $4^3/_4$ Jahren, sind genau hundert Kompositionen Mozarts entstanden. Den Gipfel aller dieser Arbeiten bilden der Don Juan (1787) und die drei großen Sinfonien des Jahres 1788. Mozart erreicht damit die Höhe seiner Kunst. In diesen beiden Jahren ist er durchaus Romantiker. Im Frühjahr darauf berührt ihn in Berlin und Leipzig der klassische Geist der norddeutschen Musik. Ähnlich hatte ihn 1782 Händel beeinflußt. Dieser neue bedeutsame Wandel leitet das Jahr 1791 ein, das an Schöpfungen so reiche und im Menschlichen so unsagbar traurige und armselige letzte Lebensjahr des Meisters.

Die drei großen Sinfonien sind kurz nacheinander entstanden: die Es-Dur-Sinfonie (N. Cl. 510; K. 543) am 26. Juni, die G-Moll-Sinfonie (N. Cl. 513; K. 550) am 25. Juli und die C-Dur-Sinfonie (N. Cl. 514; K. 551) am 10. August 1788.[1] Die letztere trägt den übertreibenden Namen: Jupiter-Sinfonie. Der Beiname der Es-Dur-Sinfonie „Schwanengesang" ist töricht und unbegründet. Mozarts Schwanengesang – wenn man diesen bis zur Trivialität verbrauchten Ausdruck nicht lieber endlich gänzlich beiseite lassen will – ist sein Requiem.

Mozarts Sinfonien sind Lyrik, individuelle Wiedergabe der Gefühlswelt eines bedeutsamen Tages, einer reichen Stunde, eines mächtigen Augenblicks. Es reden da Erinnerungen, Träume, Hoffnungen voller Leidenschaft, Zuversicht, Wehmut, Resignation, tausend Leiden und Freuden. Subjektiv wie diese Art Kunst ist, muß auch ihr Eindruck auf den einzelnen sein, und es ist lediglich neutraler Stimmung möglich, von rein lyrischer Musik den Eindruck zu empfangen, der dem seelischen

[1] Sämtliche Werke, Serie VIII, Nr. 39 bis 41.

Auftand seines Schöpfers einigermaßen kongenial ist. Sobald uns unser eigenes Leben bewegt und erregt, wirken Kunstwerke nie rein auf uns. Jedwedes ungewöhnliche Erlebnis macht selbstschöpferisch, und alsobald tragen wir in das Werk, das wir gerade vor uns haben, Gefühle, die ihm in den meisten Fällen nicht anhaften. Wir müßten gerade im Nachhalle ganz ähnlicher, ja der nämlichen Dinge stehen, die jenes Werk geboren haben.

Andrerseits ist es gerade das Wunderbare, das Überirdische in der Wirkung geliebter Meisterwerke, daß sie uns in jeder Stimmung, in jeder neuen Freude, in jedem neuen Leid immer wieder Neues, Ungeahntes, Geheimnisvolles sagen, das wir selber in unseren früheren Zuständen niemals vorausempfunden hätten. Große Schöpfungen weben und leben selbst in der Art ihrer sinnlichen Wirkung weiter.

Je reicher unsere eigene Seelen- und Herzenwelt ist, um so weniger kümmern wir uns um die Auslegungen andrer. Sie erscheinen uns überflüssig. Wenn man sich in ein Gedicht Verlaines oder Verhaerens verloren und verliebt hat, ist es einem gleichgültig, was der oder jener Literarhistoriker bei den nämlichen Versen empfunden oder sich ausgedacht hat. Höchstens interessiert uns die Entstehungsgeschichte.

Die meisten Menschen sind im Genusse der Musik Gefühlsschwelger, also nicht fähig, künstlerische Eindrücke im rechten Sinne zu empfangen. Nur in wenigen Hörern gewinnt ein musikalisches Werk die visionäre Gestaltung, die sein Schöpfer in der Phantasie erschaute, und in den allerwenigsten erstehen Vorstellungen, die sich bis zu plastisch vollkommenen Gestalten und lebhaften Vorgängen, oder zum Erfassen fremder seelischer Ereignisse oder gar zum Nacherleben dramatischer Szenen steigern. Sehr viele lieben die Musik aus Gründen, die mit der Kunst wenig zu tun haben. Sie verlieren sich unbedenklich an Nebenerscheinungen. Die Impression ist ihnen weniger reizvoll als die Assoziationen. Diese aber verursachen ein Abirren vom Willen des Kunstwerkes, wenn sie nicht blitzschnell kommen und vergehen. Ungleich gröber, rein verstandesmäßig wirken die Titel und Namen, die vom Komponisten oder von der Tradition, z. B. einer Sinfonie verliehen worden sind. Ähnlich steht es mit dem Sicheinprägen von Analysen. Der künstlerische Genießer trachtet jede vorgefaßte Ideenverquickung zu vergessen. Dem Unkünstlerischen freilich werden dadurch Vorstellungen gegeben, auf die seine eigene arme und schwerfällige Phantasie nicht unwillkürlich gekommen wäre.

Etwas anders als das eben Berührte ist die nachträgliche intellektuelle Betrachtung und Zergliederung eines zunächst in der Phantasie aufgenommenen

Werkes. Hierzu sagt Richard Wagner bei seiner Auslegung des Cis-Moll-Quartetts von Beethoven (in seiner Beethoven-Schrift): „Was uns bei der Anhörung [des Quartetts] schwer gelingen würde, weil wir da jeden bestimmten Vergleich sofort fahren zu lassen uns genötigt fühlen und nur die Offenbarung aus einer andern Welt vernehmen, ermöglicht sich uns aber doch wohl bis zu einem gewissen Grade, wenn wir uns diese Tondichtung bloß in der Erinnerung vorführen."

Das sind flüchtige dilettantische Ausblicke in das weite Feld der Ästhetik. Wenden wir uns zurück zu den Mozartischen Sinfonien. Es ist so manches über sie gesagt und geschrieben worden. Als Erlebnis betrachtet, ist wahrscheinlich die G-Moll-Sinfonie die inhaltsschwerste. Eine rein musikalische Analyse ohne subjektive Reflexion ist im Gebiete der lyrischen Musik eine Unmöglichkeit. Hingewiesen sei aber auf die Analysen von Ulibischeff, Jahn und Hermann Kretzschmar. Interessant ist zum mindesten die Art dieser Deutungsversuche.

Über die G-Moll-Sinfonie äußert sich der zuletzt Genannte[1]: „Im Gegensatz zur Es-Dur-Sinfonie steht die in G-Moll. G-Moll ist eine Tonart, die bei Mozart immer etwas Besonderes zu bedeuten hat. Wir denken an das Klavierquartett [N. Cl. 447; K. 478] und an das Quintett [N. Cl. 481; K. 516]. Aber hier in dieser G-Moll-Sinfonie vom Jahre 1788 ist er doch noch anders, als er je vorher gewesen. Eine dergleichen leidenschaftliche Hingabe an eine einseitige Stimmung und noch dazu an eine so düstere, kommt bei Mozart nicht wieder vor. Vielen erscheint dieses Werk heute allerdings in bezug auf seinen Ausdruck gar nicht weiter der Rede wert, denn es ist jahrzehntelang in Zwischenaktsmusiken verbraucht worden. Aber noch im Jahre 1802 wird diese Sinfonie schauerlich genannt. Diese Bezeichnung kommt der eigentlichen Natur der G-Moll-Sinfonie vielleicht näher als die imitierte Begeisterung, mit der neuere Mozartverehrer uns immer wieder nur auf die Anmut des Werkes aufmerksam machen.

Es ist wohl nicht bloß zufällig, daß diese Sinfonie keine Einleitung hat. Das ist allerdings anmutig in der Form, aber in ihrem Verhältnis zum Inhalt erinnert diese Form an das bekannte Wort von der guten Miene zum bösen Spiele. Der tiefere Zug des Leidens, der sich schon im Sextenschluß des ersten Abschnittes vom Thema verrät, kommt in der Nachsatzperiode noch deutlicher zum Ausdruck, und in dem unmittelbar zugefügten Schlußmotiv bricht die innerliche Erregung

[1] Führer durch den Konzertsaal (1913) I, 184 ff.

dämonisch durch. Das zweite Thema bringt keinen Gegensatz zum ersten, sondern es erweitert und begründet den erregten und düsteren Charakter der dort ausgesprochenen Stimmung durch Töne der Wehmut und Sehnsucht. Trotzige Kraft lehnt sich dann auf; sie wechselt aber sofort mit rührender Klage. In der Durchführung werden die Versuche, den Bann drückender Ideen zu durchbrechen, mit großer Kühnheit, aber erfolglos erneuert. Nach schneidenden Dissonanzen, nach gewaltigen Ausbrüchen der Heftigkeit endet der Kampf mit einem von den Holzbläsern gedeckten kleinlauten Rückzug in die Reprise. Bemerkenswert ist, daß in dieser Durchführung alles thematisch ist – ein bei Mozart ganz seltener Fall. Er greift weder zu neuen Motiven, noch zu Gängen und Passagen. Die Phantasie bleibt an das erste Thema gefesselt. Das Andante hat zum Hauptthema folgendes Sätzchen [ein Notenbeispiel]: Sein zögernder, immer wieder ansetzender Aufbau kündet den suchenden und fragenden Grundcharakter des ganzen Satzes an. Das nächste Gegenmotiv, das ihm Mozart zuschickt, stellt sich kraftvoll einsetzend in den Weg und verflattert ebenfalls bei seinem zweiten Schritte. Seine Zweiunddreißigstel-Figur bildet mit dem Achtel-Motiv des ersten Themas im Satze zahlreiche sinnvolle Kombinationen. Ein kurzes drittes Thema dieses Andante ist außerordentlich inniger Natur.

Das Menuett nimmt den Kampf wieder entschieden auf. Mit den harten Dissonanzen seines zweiten Teils ist es einer der streitbarsten Sätze, die auf Grund jener alten zierlichen Tanzform jemals gebildet worden sind. Das Trio klingt süß und in kindlicher Unschuld dazwischen. Seine zweite Klausel enthält eine der gefürchtetsten Hornstellen.

Im Finale herrscht eine einigermaßen unheimliche Lustigkeit. In Unruhe und Aufregung stürmt es mit seinem Hauptthema dahin, unvorbereitete Septimen und anderlei bösartige Elemente ergreifend. Mit verzweifeltem Humor jagen die Stimmen, in der Durchführung emsig kontrapunktierend, das verwegene Thema durch die Tonarten. Das zweite Thema bietet kaum einen Ruhepunkt in der Hast des Satzes. Seiner Natur getreu geht er ungestüm und ungeklärt zu Ende."

Zur Es-Dur-Sinfonie sei als zweites Beispiel ein kurzer Auszug aus Jahns wortreicher Analyse gegeben: „Die Sinfonie in Es-Dur erscheint als ein Triumph des Wohllauts. Mozart hat hier Klarinetten angewendet, und die Verbindung dieser mit den Hörnern und Fagotten bringt jene volle, markige und saftige Klangfarbe hervor, die im modernen Orchester ein so wesentliches Element geworden ist. Durch das

Hinzutreten der Flöte erhält sie ein helles Licht und durch den Zusatz der Trompeten einen frischen Glanz. Es genügt, an die schönen Stellen im Andante, wo die Blasinstrumente sich imitierend eintreten, oder an das reizende Trio des Menuetts zu erinnern, um klar zu machen, von welcher Bedeutung die Wahl dieser Klangfarben für den charakteristischen Ausdruck ist. Der üppige Reiz des Wohllautes, der Schimmer einer in Reife erblühten Schönheit, mit der diese Sinfonie gesättigt ist, sind der volle Ausdruck in sich befriedigter Glückseligkeit. Wir haben den Eindruck, als schauten wir mit unsern entzückten Augen die leuchtende Farbenpracht und den reichen Segen eines schönen Sommertages. Die höchste sinnliche Glut durchdringt dieses köstliche Tongebilde und schenkt ihm seinen Reichtum. Wie selten ist dem Menschen solch ungetrübte Freude am Leben vergönnt, und wie selten gelingt es der Kunst, sie rein wiederzugeben. Das stolze Bewußtsein der eigenen Kraft drückt sich in der prachtvollen Einleitung aus, während das Allegro das behagliche Genießen bald mit Beschaulichkeit, bald in heiterer Fröhlichkeit, bald wieder in tatenlustiger Lebhaftigkeit spiegelt. Im Andante streifen zwar einzelne leichte Schatten die sommerabendliche Stimmung, aber sie lassen nur um so deutlicher die milde Klarheit des Gemüts hervortreten, das bei sich Einkehr hält, um seines inneren Friedens froh zu werden. Das ist die echte Quelle heiteren Übermutes, wie er in den letzten Sätzen herrscht. Namentlich der letzte Satz entfaltet einen schelmischen Frohsinn, der sonst bei Josef Haydn häufiger als bei Mozart ist. Harmonische und besonders rhythmische Überraschungen geben diesem Satze ein eigentümliches Gepräge. So ist es von äußerst komischer Wirkung, wenn die Blasinstrumente das von den Geigen begonnene Thema fortsetzen wollen, aber, weil jene ihren eigenen Weg weitergehen, wie aus dem Kontext gebracht, wieder abbrechen und verstummen. Diesem neckischen Charakter entspricht auch der scherzhafte Schluß, der, wie man gesagt hat, ein stilloser Un-Schluß ist, so abschnappend, daß der Hörer nicht weiß, wie ihm geschieht."

War die G-Moll-Sinfonie eine Elegie und die in Es-Dur eine Ode an den sommerlichen Abendfrieden, so ist die dritte, in C-Dur, eine Siegeshymne. Und welchen Triumph könnte Mozart im Jahre 1788 empfunden haben? Kaum einen anderen als den, in tausend Leiden und Sorgen immer wieder sich selbst von neuem zu finden, sich selbst mit aller Heiterkeit, Bedürfnislosigkeit und Zuversicht, mit der Freude am ihm beschiedenen kleinen Erdenglück, das eines doch so unendlich groß gemacht hat: seine Kunst.

Ein Programm zur Jupiter-Sinfonie zu machen, ist hundertmal versucht

worden. Ältere Mozartverehrer lieben derlei Versuche. Mich dünkt, es bringt unnütze Verstandesdinge in eine Sache der Phantasie. Hingegen ist es von psychologischem und biographischem Interesse, die Grundstimmung der Mozartischen Sinfonien zu erkennen, und dabei zu beachten, wie – hier zum Beispiel – selbst neben der stolz-festlichen Grandezza, schon im Allegro, des Meisters naive Fröhlichkeit hinhüpft und die echt mozartische Gemütlichkeit unbekümmert hervorlugt. Im Andante cantabile waltet stiller, milder, wonniger Seelenfrieden. Im Menuett lachende Lebenslust, Papagenofreude am sonnigen Augenblick. Im Finale goldene Träume und hohe Erwartungen: Es wird sich alles, alles wenden! Und als hätte sich alles mit Zauberkraft zur Stunde schon erfüllt, jubelt die Hoffnung einer erhabenen Gebärde des Schicksals laut entgegen.

Von Mozarts Konzerten ist – durch Zufall – am meisten bekannt und genannt das sogenannte Krönungs-Konzert (in D-Dur; N. Cl. 500, K. 537). Unverkennbar für eine feierliche große Gelegenheit geschrieben, ist es am 24. Februar 1787 vollendet worden. Mozart hat es am 14. April 1789 vor dem Dresdener Hof gespielt.[1]

Als Kabinettstück der Kammermusik gilt das Divertimento für Violine, Viola und Violoncell K. 563 (N. Cl. 526) vom 27. September 1788. Nicht minder bekannt sind die beiden Streichquintette in C-Dur (N. Cl. 480; K. 515) und in G-Moll (N. Cl. 481; K. 516). Erwähnt sei das Streichquartett in D-Dur (N. Cl. 467; K. 499). Populär ist das Klarinetten-Quintett in A-Dur (N. Cl. 542; K. 581) vom 29. September 1789. Mozart hat es ebenso, wie das spätere Klarinetten-Konzert in A-Dur (N. Cl. 579; K. 622), für seinen Freund Anton Stadler geschrieben.

Von Mozarts Liederkompositionen sind aus dieser Zeit zu nennen: „Abendempfindung" (K. 523) und „An Chloe" (K. 524), beide aus dem Sommer 1787. Beachtenswert ist hierzu eine Bemerkung Leopold Schmidts in seinem „Mozart" (S. 99): „Nicht von seiner sonstigen Bedeutung erscheint uns Mozart im eigentlichen Liede. Schon daß er diese Gattung nicht aus eigenem Antriebe pflegte – als Kunstform, in der es ihn sich auszusprechen drängte, und nicht nur

[1] Dem Liebhaber der Mozartischen Klavierkonzerte ist der Besitz einer kleinen liebevollen Schrift unerläßlich: Karl Reinecke, Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte (Leipzig 1891). Ein älteres Büchlein sei noch erwähnt: Franz Lorenz, W. A. Mozart als Klavierkomponist, Breslau 1866.

auf Anregung und zu geselligen Zwecken – brachte es mit sich, daß einstimmig begleitete Gesänge nur leicht von ihm bedacht wurden ... Es muß auffallen, daß er mit einer einzigen Ausnahme nur Dichter zweiten und dritten Ranges komponierte. Seine Belesenheit und sein Interesse muß demnach nicht allzu groß gewesen sein. Jene Ausnahme bildet Goethes ‚Veilchen'. Hier stand jedoch der Opernkomponist dem Lyriker im Wege, und aus dem schlichten Gedicht ward eine dramatische Szene. Einige wenige Perlen hat uns Mozart trotzdem auch auf diesem Gebiete geschenkt... Da noch immer ein ‚Wiegenlied' (Schlafe, mein Prinzchen...) von unseren Konzertsängern hartnäckig unter seinem Namen aufs Programm gesetzt wird, so erscheint es nicht überflüssig, daran zu erinnern, daß dieses Lied – wie Max Friedländer ermittelt hat[1] – nicht von Mozart, sondern von dem Hamburger Flies herrührt, der seine Komposition des Gotterschen Textes 1795 bis 1796 im Druck hat erscheinen lassen. Was Mozart an wirklich bedeutender Liedmusik geschaffen hat, das hat er in seine Opern verwebt. Mit manchen Weisen aus der Entführung, mit den Gesängen Papagenos und der drei Knaben aus der Zauberflöte hat er indirekt Einfluß auf die Entwicklung des Liedes gewonnen."[2]

[1] Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft VIII (1892), S. 275 ff. und Jahrbuch der Musikbibliothek Peters III (1896), S. 69 ff. Der Irrtum war durch Nissen (Anhang S. 20) in die Welt gesetzt worden. Vgl. auch Jahn-Deiters II, 72. – [2] Hingewiesen sei auf die Sammlung: Lieder für eine Singstimme, kritisch revidiert und mit Anmerkungen versehen von Max Friedländer (Verlag von Peters, 1911).

XVIII

Mozart in Dresden, Leipzig und Berlin

1789

Im März 1789 bot der junge Fürst Karl von Lichnowsky, der am Berliner Hofe irgendwie dienstlich zu tun hatte, ein Schüler und Verehrer Mozarts, dem Meister einen Platz in seinem Reisewagen an, wobei er ihm die Aussicht eröffnete, dem Könige von Preußen, Friedrich Wilhelm II., vorgestellt zu werden. Vermutlich knüpfte er daran die Bemerkung, es sei nicht ausgeschlossen, daß ihm in Berlin eine gutbezahlte Stelle angeboten würde. Dies, keineswegs aber die Absicht, eine sogenannte Virtuosenreise zu versuchen – wie Mozarts ältere Biographen fabeln – verlockte den Meister, das freundliche Angebot anzunehmen. Mozart war viel zu wenig Geschäftsmann, als daß er ohne einen gewandten Impresario eine ertragvolle Konzertreise zu erhoffen gewagt hätte. Auf Veranlassung seiner Bekannten hat er auf dieser Reise, in Leipzig, zwar ein Konzert veranstaltet, aber ohne die nötigen Vorbereitungen, so daß demgemäß auch keine nennenswerte Einnahme dabei herauskam.

Der geheime Zweck der Reise erfüllte sich nicht. Der König empfing Mozart sehr gnädig. Er interessierte sich auf das lebhafteste für seine Musik und machte ihm auch ein namhaftes Geldgeschenk. Aber er war durchaus nicht Selbstherrscher genug. Auch wenn er aus rein künstlerischer Neigung den guten Willen gehabt hätte, Mozart an Berlin zu fesseln, so vermochte er ihm doch keine Stelle anzubieten, ohne zuvor die Meinung der hierin maßgebenden Persönlichkeiten anzuhören. Mozarts Berliner Kollegen sorgten aber hinlänglich dafür, daß ein so gefährlicher Rival ferngehalten wurde. Es ist somit eine Legende, daß der König dem Meister eine Kapellmeisterstelle mit 3000 Talern Jahresgehalt angeboten haben soll. Mozart hätte sie selbstverständlich auf der Stelle ohne Bedenken angenommen. In seinen Berliner Briefen erwähnt er ein so hervorragendes

Angebot mit keiner Silbe. Auch in den Berliner Archiven hat sich nicht die geringste Bestätigung dieses Märchens gefunden.[1]

Um die Reise ausführen zu können, lieh sich Mozart das nötige Geld von Puchberg und Hofdämel, dem Gatten einer seiner Schülerinnen, Magdalene Hofdämel. Es wird später von diesem Ehepaare nochmals die Rede sein. Aus Vergnügungslust wäre Konstanze um alles gern mitgegangen. Dem Fürsten fiel es aber natürlich gar nicht ein, sie aufzufordern. Wohl hätte auch Mozarts pekuniäre Not die Mitreise verboten; indessen, leichtsinnigerweise hätte er sich schließlich doch von Konstanze bereden lassen. Er vermochte ihr nie etwas abzuschlagen.

Um die Schmollende zu beschwichtigen, stellte er, wie er dies in derlei Fällen von jeher gewohnt war, allerlei Narrenspossen an. Das komische Quartett mit dem naiv-drolligen Text:

Caro mio, Druck und Schluck,
Caro mio, Schluck und Druck . . .[2]

stammt aus dieser Zeit. Ebenso ein Zettel:

Auf die vorhabende Reise.

Wenn ich werde nach Berlin ver- . . . . reisen,
Hoff ich mir fürwahr viel Ehr und . . . Ruhm.
Doch acht ich geringe alles . . . . . Preisen,
Bist Du, Weib, bei meinem Lobe . . . . stumm.
Wenn wir uns dann wiedersehen, ... küssen,
Drücken . . . o, der wonnevollen . . . . Lust!
Aber Tränen, Trauertränen . . . . . fließen
Noch ehvor und spalten Herz und . . . . Brust.

Offenbar hatte ihm Konstanze auf sein Verlangen die Endreime vorher diktieren müssen. Es half aber alles nichts. Am 8. April 1789 trat der Fürst seine Reise an und mit ihm Meister Mozart. Konstanze blieb in Wien.

Bereits in Budweis, am ersten Reisetage, während des Wechsels der Postpferde, schrieb er der Zurückgelassenen einen zärtlichen Brief:

---

[1] Ernst Friedländer stellt in einem Aufsatze „Mozarts Beziehungen zu Berlin" in den „Mitteilungen der Mozart-Gemeinde in Berlin" I. Folge, 4. Heft (April 1897) alles Authentische über Mozarts Berliner Aufenthalt zusammen. — [2] Köchel, Anhang Nr. 5 (S. 598). Den vollständigen Text findet man bei [Richard Batka,] W. A. Mozarts gesammelte Poesien, Prag 1906, S. 33 f.

Liebstes Weibchen!

Unterdessen der Fürst im Pferdehandel begriffen ist, ergreif ich mit Vergnügen diese Gelegenheit, um Dir, Herzensweibchen, ein paar Worte zu schreiben. Wie geht es Dir? Denkst Du wohl so oft an mich wie ich an Dich? Alle Augenblicke betrachte ich Dein Porträt – und weine, halb aus Freude, halb aus Leide. Erhalt mir Deine mir so werte Gesundheit und lebe wohl, Liebe!

Habe keine Sorge meinetwegen, denn auf dieser Reise weiß ich nichts von Ungemach, von Verdrießlichkeit – nichts außer Deiner Abwesenheit, was, da es nun nicht anders sein kann, nicht zu ändern ist.

Mit tränenden Augen schreibe ich dieses. Adieu! Von Prag schreibe ich Dir schon mehr und lesbarer, weil ich [da] nicht so zu eilen brauche. Adieu! Ich küsse Dich millionenmal auf das zärtlichste und bin ewig

Dein bis in den Tod getreuester

Mozart.

Küsse Karln[1] in meinem Namen! Auch Herrn und Frau Puchberg alles Erdenkliche! Nächstens mehr.

Am 10. April, am Karfreitag, mittags ½2 Uhr, trafen Lichnowsky und Mozart in Prag ein, wo sie im Gasthof zum Einhorn einkehrten. Nachdem sich Mozart umgekleidet und er sich hatte „balbieren und frisieren" lassen – er war allezeit auf sein Äußeres sehr bedacht – eilte er zu Duschecks, traf aber niemanden an. Josefa Duschek war am Tage zuvor nach Dresden gefahren; Franz Duschek aber hatte sich zu Tisch in ein Gasthaus begeben. Dorthin ließ sich Mozart nun fahren und aß mit ihm zusammen zu Mittag. Nachdem unterhandelte er mit dem Leiter des Prager Nationaltheaters Guardasoni wegen einer neuen Oper. Obgleich der Vertrag fest abgeschlossen worden sein soll, unterblieb die Oper später.

Abends nahm er den Fürsten mit zu Duschek. Um 9 Uhr ging die Reise weiter, über Loboschitz, Aussig, Peterswalde, Zehista.

Sonntag den 12. April, abends 6 Uhr, erreichte man die sächsische Hauptstadt. Lichnowsky und Mozart nahmen Quartier in dem seitdem niedergerissenen Hotel de Pologne in der Wilsdruffer Straße. Mozarts erster Gang war zur Familie des Kriegsratssekretärs Johann Leopold Neumann, wo die geliebte

[1] Mozarts damals 4½jähriger Sohn.

Josefine Duschek während ihres Dresdener Aufenthalts wohnte. Dort wurde er täglicher Gast. Auch in das Körnersche Haus ist er ein- oder zweimal gekommen. Dieses altdresdnerische Haus, in der jetzigen Körnergasse Nr. 7, in der Nähe des Japanischen Palais, ist wohl erhalten und birgt heutzutage das Körner-Museum, aus dem sich hoffentlich einmal unter der Organisationskraft eines Kenners der Dresdener Kunstgeschichte ein Dresdener Literatur- und Theaterarchiv entwickelt.

Am 13. wurde im Neumannschen Hause gefrühstückt. Dann begab sich die ganze lustige Gesellschaft in die Hofkirche, wo der Hofkapellmeister Johann Amadeus Naumann Mozart zu Ehren die Messe persönlich dirigierte. Naumann (1741 bis 1801), dessen Kirchenmusik in Dresden heute noch lebt, während seine Opern längst vergessen sind, war damals berühmter denn Mozart.

In der Kirche wurde der Meister durch Neumann dem Directeur des plaisirs de la Cour (Generaldirektor der Kapell- und Theatermusik) vorgestellt, Friedrich August von König, der ihn in der liebenswürdigsten Weise fragte, ob er Lust habe, am Hofe zu spielen.

Mittags waren Neumanns, Dusceks und Mozart Gäste des Fürsten Lichnowsky im Hotel de Pologne. Bereits bei Tisch kam die Nachricht, Mozart solle am Tage darauf abends $^1/_2$6 Uhr vor dem Monarchen und seiner Familie spielen. Das war „ganz was Außerordentliches". Der Hof des Kurfürsten Friedrich August (des Gerechten) war durchreisenden Künstlern in der Regel unzugänglich.

Am 13. abends fand ein intimes Konzert im Hotel statt, an dem Josefine Duschek, der Dresdener Organist Anton Teyber und der fürstlich Esterhazysche Violoncellist Kraft teilnahmen. Frau Duschek sang Arien aus dem Figaro und dem Don Juan; Mozart spielte unter anderm sein Divertimento in Es-Dur (N. Cl. 526; K. 563). Neumanns luden ihre musikfreundlichen Bekannten ein, so die Familie des Oberappellationsrats Christian Gottfried Körner, den der Literaturfreund als Gönner Friedrich Schillers schätzt.

Am 14. abends fand das Hofkonzert statt, wobei Mozart unter anderm sein Konzert in D-Dur (N. Cl. 500; K. 537) vortrug, das sogenannte Krönungskonzert. Am 15. waren Lichnowsky und Mozart zu Tisch beim russischen Gesandten, dem Fürsten Beloselski. Um 4 Uhr fuhr man in die Hofkirche, wo sich Mozart auf der berühmten Silbermannschen Orgel hören ließ. Naumann stellte sich ein; mit ihm der Erfurter Organist Johann Wilhelm Häßler (1747 bis 1822), der zufällig in Dresden weilte. Auch Häßler spielte auf der Orgel, ein Schüler

Sebastian Bachs. Häßlers Art auf der Orgel mißfiel Mozart. Übrigens hatte auch die Naumannsche Kapelle seinen Beifall nicht gefunden. Er nennt sie in einem Briefe „sehr mittelmäßig". Wir wissen, Mozart als Kritiker war selten von Vorurteil rein.

Nach dem Orgelspiel nahm der russische Gesandte die gesamte Gesellschaft wieder mit sich in sein Haus. Häßler sollte Mozart auf dem Klavier hören. Wiederum spielte auch der Erfurter. Mozart berichtet Konstanze, Häßler spiele etwa wie Fräulein Auernhammer. Das war eine seiner besseren Schülerinnen in Wien.

Abends ging man in die Oper. Auch sie vermochte Mozarts Gunst nicht zu erringen. Er nennt sie „wahrhaft elend"; nur von der Primadonna Allegrandi rühmt er, sie sei besser als die Wiener Primadonna Ferrarese. Unter den übrigen Sängerinnen kannte er zu seiner großen Freude die Signora Rosa Manservisi persönlich. Nach der Oper wurde im Hotel noch lange geplaudert. Duscheks und Neumanns pflegten alle Abende lange im Pologne zu verweilen.

Am 16. oder 17. April war Mozart im Körnerschen Hause zu Tisch eingeladen. In ungedruckten zeitgenössischen Aufzeichnungen wird erzählt,[1] Mozart habe sich kurz vor der Essenszeit eingestellt. Nach einer Fülle von galanten Redensarten, wobei er in seiner lebhaften Art besonders der damals neunundzwanzigjährigen Dora Stock, der unverheirateten Schwester der Frau vom Hause, die naivsten Schmeicheleien sagte, setzte er sich ans Klavier und begann zu phantasieren. Im benachbarten Eßzimmer dampfte die Suppe, aber man mußte sie kalt werden lassen, da es niemand wagte, den Meister zu stören, der, in seine Welt verloren, Menschen und Menschensitte vergessen hatte. Schließlich legte Dora ihre Hände leise auf Mozarts Schulter und sagte zu ihm: „Mozart, wir gehen zu Tisch. Wollen Sie mit uns essen?" – „Küß die Hand, Gnädigste!" gab er artig zur Antwort. „Ich werd gleich kommen." Er vergaß es aber und spielte weiter und saß auch nach zu Ende gegangenem Mittagsmahle noch am Klavier.

Dora Stock pflegte diese kleine Episode später gern zu erzählen, indessen täuschte sie sich, wenn sie nach vielen Jahren berichtete, Mozart sei fast täglicher Tischgast gewesen. Er war es nur dieses eine Mal. Dora Stock war eine gewandte Zeichnerin und Radiererin, und so verfehlte sie nicht, ihren Gast bildlich

[1] Jugenderinnerungen von Gustav Parthey.

zu verewigen. Wir verdanken ihr eine vortrefflich gelungene Silberstiftzeichnung, das letzte Bildnis, zu dem Mozart gesessen hat.[1]

Vom Kurfürsten bekam Mozart am Tage nach dem Konzert eine „recht schöne Dose", wie er Konstanze berichtet, ohne ihr freilich die 100 Dukaten zu vermelden, die darin lagen.

Am 18. April wurde die Reise über Meißen, Hubertusburg, Wurzen fortgesetzt. In Leipzig kam man am 20. April an. Mozart suchte alsbald den Kantor der Thomasschule auf, Johann Friedrich Doles (1715 bis 1797), einen Schüler von Sebastian Bach. Doles widmete ihm und Naumann im Jahre darauf seine Kantate über Gellerts Lied „Ich komme vor Dein Angesicht".[2]

Nach dem Berichte eines Zeitgenossen ließ sich Mozart am 22. April ohne vorausgegangene Ankündigung und unentgeltlich auf der Orgel der Thomaskirche hören. Der Betreffende erzählt: Mozart spielte eine Stunde lang schön und kunstreich vor vielen Zuhörern. Doles und der damalige Organist Görner zogen die Register. Ich sah ihn selbst: einen jungen, modisch gekleideten Mann von Mittelgröße. Doles war ganz entzückt über des Künstlers Spiel und glaubte den alten Sebastian Bach, seinen Lehrer, wieder auferstanden. Mozart hatte mit sehr gutem Anstande und mit der größten Leichtigkeit alle harmonischen Künste angebracht und die Themen, unter anderm den Choral „Jesu, meine Zuversicht", aufs herrlichste aus dem Stegreife durchgeführt.[3]

Zum Dank dafür ließ ihm Doles von seinen Thomanern Bachs Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" vorsingen. Als man Mozart sagte, man besitze noch mehr Motetten Bachs, ließ er sich die Stimmen geben und vertiefte sich lange in ihr Studium.

Am 23. April verließen Lichnowsky und Mozart Leipzig und langten wohl am 25. in Potsdam an, wo in jenen Tagen der Hof residierte. Mozart fand Unterkommen im Hause des Musikers Türrschmidt, den er 1778 in Paris kennen gelernt hatte und der ihn jetzt mit allerlei Zunftgenossen bekannt machte, unter anderen mit der Sängerin Sophie Niclas. Ihr Schwager, der Kammermusikus Semler, hat seine Erinnerungen hierüber später veröffentlicht.

Einstmals wurde Mozart im Hause der genannten Sängerin aufgefordert, zu phantasieren. Bereitwillig wie immer setzte er sich ans Klavier. Zwei der anwesenden Musikverständigen gaben ihm je ein Thema. Da trat die Sängerin

[1] Näheres darüber in der Ikonographie im Anhange. — [2] Ein Exemplar hat sich in Mozarts Nachlaß gefunden. — [3] Musikalische Zeitung I, S. 132.

neben seinen Stuhl, um ihm beim Spielen zuzusehen. Mozart, der gern mit ihr scherzte, sah zu ihr auf und fragte: „Na, habens auch a Themerl aufm Gewissen?" Sie sang ihm eins vor. Nun begann Mozart das entzückendste Spiel, bald mit dem, bald mit jenem Thema, und zum Schluß brachte er auf das frappanteste alle drei zusammen.

Fürst Lichnowsky trat am 2. Mai die Heimreise an. Mozart begleitete ihn bis Leipzig. In seinem Briefe an Konstanze vom 23. Mai erklärt er den unnützen und kostspieligen Umweg von Potsdam nach Berlin über Leipzig damit, Lichnowsky habe ihn dazu genötigt. Wahrscheinlich aber kam Mozart nochmals in die Pleißestadt, weil er sich mit Josefine Duschek und der Familie Neumann dorthin verabredet hatte.

Auf Bitten seiner Leipziger Bekannten gab Mozart am 12. Mai ein Konzert, an dem Frau Duschek mitwirkte. Über diese Veranstaltung berichtet Friedrich Rochlitz in seiner ausschmückenden Art allerlei. Einiges davon sei im folgenden wiedererzählt. Es sei bemerkt, daß er in Wahrheit mit Mozart nicht etwa in vertraute Beziehungen gekommen ist, obwohl dies nach den zahlreichen Anekdoten, die wir von Rochlitz haben, so aussieht. Was Rochlitz erzählt, ist ganz amüsant, aber eigene Erlebnisse leben darin kaum.

Über nichts konnte sich Mozart mehr aufregen als über die „Verhunzung" seiner Kompositionen, vor allem durch übertriebene Schnelligkeit im Tempo. „Dadurch solls feuriger werden!" pflegte er zu sagen. „Unsinn! Wenns Feuer nicht in der Komposition steckt: durchs Abjagen kommts wahrlich nicht hinein!"

Am Abend vor der Probe des Leipziger Konzerts äußerte er sich im Kreise seiner Bekannten, angeblich in Rochlitzens Gegenwart, insbesondere hierüber. Zu seiner Verwunderung bemerkte nun aber Rochlitz tags darauf bei der Probe, daß Mozart den ersten Satz, das Allegro einer seiner Sinfonien, sehr schnell nahm. Nach kaum zwanzig Takten ließ das Orchester im Tempo nach und begann zu schleppen. Da rief Mozart „Halt!", rügte den Fehler, rief „Ancora!" und fing wieder im flottesten Tempo an.

Wieder drohte das Orchester zu erlahmen. Mozart gab sich die größte Mühe, sein rasches Tempo aufrecht zu erhalten. Einmal stampfte er heftig mit dem Fuße auf. Eine Schuhschnalle sprang ab und ging entzwei. Er lachte, ließ sich aber nicht irre machen. Zum zweiten Male rief er „Ancora!" und zum dritten Male fing er im selben Tempo an. Die Musiker wurden aufgeregt, fast unwillig, arbeiteten aber nun feste drauflos – und nun ging es.

Jetzt ward Mozart maßvoller im Tempo.

Als das Stück durchprobiert war und nachdem er seine Absicht erreicht hatte, wollte er sich in seiner Herzensgüte auch die Musiker wieder versöhnen. Er hielt eine kleine Ansprache und lobte sie. „Wenn die Herren so spielen wollen, brauchen wir das andre Konzert gar nicht erst zu probieren. Denn die Stimmen sind richtig geschrieben. Sie spielen richtig. Und ich auch. Was brauchts beim Akkompagnement mehr?"

In der Tat, bei der Aufführung begleitete das Orchester – ohne vorherige Probe – Mozarts „äußerst schweres und intrikates" (wie Rochlitz sagt) Klavierkonzert in C-Dur (N. Cl. 472; K. 503) ganz vorzüglich. Man spielte „mit Ehrfurcht, Delikatesse und Liebe".

Hinterher äußerte sich Mozart zu einem Musikkenner: „Wundern Sie sich nicht über mich! Es war keine Kaprice. Ich sah aber, daß die meisten Musiker bejahrte Leute sind. Es wäre des Schleppens kein Ende geworden, wenn ich sie nicht erst ins Feuer getrieben und böse gemacht hätte. Vor lauter Arger taten sie nun ihr Möglichstes."

In diesem Konzerte standen fernerhin auf dem Programm: das Klavierkonzert in B-Dur (N. Cl. 427; K. 456) und die für Mademoiselle Nancy Storace geschriebene Sopranszene mit der Arie „Non temer amato bene . . ." (N. Cl. 474; K. 505). Am Ende des Konzerts wünschte man, den Meister ohne Begleitung zu hören. Bereitwillig tat er es, obgleich er bereits zwei Stunden gespielt hatte. „Er begann – erzählt Rochlitz – einfach, frei und feierlich in C-Moll,[1] senkte sich dann im Fluge seiner Phantasie nach und nach herab und schloß mit den später gedruckten Variationen aus Es-Dur."[2]

Das Konzert war nur schwach besucht, und die Hälfte der Anwesenden war auf Freibilletts gekommen. Der Billettverkäufer wurde mit Bitten darum bestürmt. Er befragte Mozart, wie er sich verhalten solle. „Lassen Sie die Leute nur herein! Wer wirds mit so etwas genau nehmen!"

Rochlitz bemerkt zum Schluß: „Um dem gewöhnlichen Stehlen seiner Arbeit vorzubeugen, spielte er von einer Klavierstimme, die nichts als einen bezifferten Baß enthielt, über den nur die Hauptideen ausgeschrieben waren, die Figuren und Passagen leicht angedeutet. So sehr konnte er sich auf sein Gedächtnis und auch auf sein Gefühl verlassen."

[1] Die berühmte Fantasie für Klavier (1785), N. Cl. 444; K. 475. — [2] So nach Rochlitz und Nissen (S. 529); nach Jahn-Deiters II, 490 lautet das Programm: 2 Sinfonien und das Klavierkonzert in C-Dur (K. 467).

Am Abende des Konzerts nahm Mozart Karl Gottlieb Berger, einen der besten Leipziger Violinsolospieler, beiseite: „Kommen Sie mit mir, guter Berger! Ich will Ihnen noch ein Weilchen vorspielen. Sie verstehens viel besser als alle die Leute, die mir heute applaudiert haben." Er nahm ihn mit zu sich und phantasierte ihm bis Mitternacht vor, wonach er dann rasch aufsprang, indem er sagte: „Nun, Papa, habe ichs recht gemacht? Jetzt haben Sie erst Mozarten gehört. Das übrige können andre auch!"

Die kleine Geschichte ist bezeichnend. Mozart wollte schon als Knabe am liebsten nur vor Kennern spielen. Im Laufe der Jahre hatte sich zu seiner Abneigung, sein Können dem volgus profanum zu zeigen, eine gewisse Verbitterung gesellt.

Einem anderen von ihm geschätzten Musiker, dem Hoforganisten Engel, schrieb er am 17. Mai ins Stammbuch die kleine Gigue für Klavier (N. Cl. 535; K. 574), eine geistreiche kleine Komposition. Das Original ist verschollen.

Am 17. Mai verließ Mozart Leipzig, nunmehr ohne den Fürsten, und fuhr nach Berlin, wo er am 19. eintraf. Während seiner Anwesenheit wurde ihm zu Ehren zweimal die Entführung aus dem Serail gespielt, am 19. und am 28. Mai. Die Rolle des Blondchen wurde von der Sängerin Henriette Baranius gesungen, einer vielangebeteten Schönheit, einem eleganten, liebreizenden Wesen, einer der vielen Mätressen des durch seine Galanterien berüchtigten Königs Friedrich Wilhelm II. Der Überlieferung nach soll die damals zwanzigjährige Sirene dem Meister ihr leichtes Herz geschenkt haben. Er hatte ihr am Abend der ersten Aufführung versprochen, ihr die Rolle nach seinem Geschmacke einzustudieren, und so kam er öfters zu ihr.

Es sei hier noch eine bekannte Anekdote eingefügt.

Als Mozart am 19. Mai ins Nationaltheater,[1] damals im alten Französischen Komödienhaus auf dem Gendarmenmarkt, kam, erkannte ihn natürlich zunächst kein Mensch. Er nahm seinen Standpunkt – einen Stehplatz im Parkett – schließlich dicht am Orchester. Bei der D-Dur-Arie des Pedrillo (Nr. 13)

[1] Es sollten eigentlich zwei kleine Lustspiele gegeben werden; aber wahrscheinlich war Mozarts Ankunft in Berlin bekannt geworden, und man änderte das Repertoire in letzter Stunde: „Auf lautes Begehren: Belmonte und Konstanze. Musik von Herrn Mozart." Die zweite Aufführung von „Belmonte und Konstanze, Singspiel in drei Akten" am 28. Mai geschah „Auf Allerhöchsten Befehl", wie der Theaterzettel besagt. Auch Donnerstag, den 7. Mai war Mozarts Entführung als „Belmonte und Konstanze. Die Musik von Herrn Mozart" gegeben worden.

Frisch zum Kampfe! Frisch zum Streite!
Nur ein feiger Tropf verzagt . . .

spielte die zweite Violine an einer mehrfach wiederholten Stelle Dis statt D. Da vermochte sich Mozart nicht zu enthalten, dem Geiger ziemlich laut und grob zuzurufen: „Verflucht! Wollt Ihr D greifen!"

Alsbald erkannte man den Meister, und die Nachricht „Mozart ist da!" verbreitete sich im Theater. Beim Aktschluß ward er auf die Bühne gerufen.

Anknüpfend an diese wahrscheinlich wirklich geschehene kleine Episode ist eine Zeichnung in Aquatinta entstanden, die den Vorgang sehr anschaulich verewigt. Man sieht darauf, wie Mozart, ein auffällig kleines, unelegantes Männchen, in langem Rocke, einen der Musiker des Orchesters anruft.[1]

Anekdotenhaft ist auch Mozarts Begegnung mit dem Romantiker Ludwig Tieck, der damals 16 Jahre alt war. Als er – wohl am 28. Mai – vor der Vorstellung ins Theater kam, war es noch gänzlich leer und halbdunkel. Nur im Orchester machte sich ein ihm unbekannter Mann zu schaffen, der von Notenpult zu Notenpult ging und in den aufgelegten Blättern herumstöberte: ein unansehnliches, mattäugiges, überaus bewegliches kleines Männchen in einem grauen Rocke. Dem jungen Tieck kam die herumhuschende Gestalt merkwürdig vor. Er näherte sich ihm und sprach ihn an. Das Gespräch sprang auf die zu erwartende Oper, wobei Tieck den Meister voll Verehrung nannte.

„Sie hören also Mozart gern und lieben ihn?" fragte der Unbekannte. „Das ist sehr schön von Ihnen . . ."

Das Theater füllte sich indessen, und das Männchen im grauen Rocke verschwand in der Tür nach der Bühne. Hinterher erfuhr Tieck, daß es Mozart selbst gewesen war.[2]

Am 26. Mai spielte Mozart vor der Königin. Friedrich Wilhelm sandte ihm in gewohnter Prunkliebe 100 Friedrichsdor (etwa 900 Gulden) mit der huldvollen Aufforderung, ihm ein paar Quartette zu schreiben.[3] Dieses Geld war, abgesehen

[1] Vervielfältigt (Kupferstich?) im 21. Stück der seit 1813 in neuer Folge erschienenen Jahreshefte: „Neujahrsgeschenk an die Zürcherische Jugend von der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich". Einen Lichtdruck danach findet man in den „Mitteilungen der Mozart-Gemeinde in Berlin", I. Folge, 3. Heft (November 1896). Das Original ist offenbar auf Grund der durch Friedrich Rochlitz gedruckten Anekdote entstanden, also nach 1801. Von Chodowiecki ist die amüsante Zeichnung keinesfalls. – [2] Nach Köpke, L. Tieck I, 86f. – [3] Köchel Nr. 575, 589 und 590, zuerst bei Artaria in Wien erschienen. Sie sind den sechs Haydn gewidmeten Quartetten nicht an die Seite zu stellen.

von den 100 Dukaten (an die 500 Gulden) in Dresden, die einzige Einnahme der ganzen Reise. Obendrein ging ihn ein Bekannter, wohl in Leipzig, um 100 Gulden an, die ihm Mozart nicht abgeschlagen hatte. Wenn er irdische Schätze besaß, was sich selten ereignete, dann war er gar zu gern das, was er am liebsten allezeit gewesen wäre: ein leichtlebiger Grandseigneur. Kann ein Phantasiemensch anders sein? Und so schrieb er seiner Konstanze: „Mein liebstes Weibchen, Du mußt Dich schon mehr auf mich freuen als auf mein Geld!"

Am 28. Mai trat Mozart seine Rückreise an. Über Dresden erreichte er am 31. Prag, wo er bis zum 3. Juni früh verblieb. Am 4. mittags war er wieder in Wien.

XXIX

Mozarts Lebensumstände in den letzten Jahren. Seine Reise nach Frankfurt 1789 bis 1791

Am 4. Juni 1789 war Mozart von der erfolglosen Reise nach Dresden–Leipzig–Berlin zurückgekehrt. Von diesem Tage an stiegen seine Bedrängnisse bis zur höchsten Not.

Fünf Wochen später schrieb er an Puchberg:

„Gott! Ich bin in einer Lage, die ich meinem ärgsten Feind nicht wünsche. Und wenn Sie, bester Freund und Bruder, mich verlassen, so bin ich unglücklicher und unschuldiger Weise samt meiner armen kranken Frau und Kind verloren. Schon letztens, als ich bei Ihnen war, wollte ich mein Herz ausleeren. Allein ich hatte den Mut nicht! Und ich hätte ihn noch nicht, wenn ich nicht wüßte, daß Sie mich kennen, meine Umstände wissen und von meiner Unschuld, meine unglückselige höchsttraurige Lage betreffend, gänzlich überzeugt sind. O Gott! Anstatt Danksagungen kommen neue Bitten. Wenn Sie mein Herz ganz kennen, so müssen Sie meinen Schmerz hierüber ganz fühlen."

Ein paar Tage später setzte er den Brief fort. In Konstanzens Krankheit war inzwischen eine Besserung eingetreten.

„Nun fange ich wieder an, zur Arbeit aufgelegt zu sein, aber ich sehe mich wieder auf einer andern Seite unglücklich, freilich nur für den Augenblick. Liebster, bester Freund und Bruder, Sie kennen meine dermaligen Umstände. Sie wissen aber auch meine Aussichten. Bei dem, was wir gesprochen, bleibt es. So oder so! Sie verstehen mich. Unterdessen schreibe ich sechs leichte Klaviersonaten für die Prinzessin Friederike [von Preußen][1] und sechs Quartette für den König [von Preußen],[2] was ich alles bei Kozeluch[3] auf meine Unkosten stechen lasse. Nebstbei

[1] Vielleicht K. 576. – [2] Vgl. S. 194. – [3] Leopold Kozeluch (1752 bis 1818), ein Wiener Klaviervirtuos; Musiklehrer der kaiserlichen Familie und Nachfolger Mozarts als Kaiserlicher Kammerkomponiteur.

tragen mir die beiden Dedikationen auch etwas ein. In ein paar Monaten muß mein Schicksal auch in der geringsten Sache entschieden sein. Folglich können Sie, bester Freund, bei mir nichts riskieren. Nun kommt es bloß auf Sie an, einziger Freund, ob Sie mir noch 500 Gulden leihen wollen oder können."

Da Puchberg nicht antwortete, schrieb ihm Mozart wenige Tage später, am 17. Juli:

Liebster bester Freund und verehrungswürdiger Bruder!

Sie sind gewiß böse auf mich, weil Sie mir gar keine Antwort geben. Wenn ich Ihre Freundschaftsbezeugungen und mein dermaliges Benehmen zusammenhalte, so finde ich, daß Sie vollkommen recht haben. Wenn ich aber meine Unglücksfälle (meine unverschuldeten) und wieder Ihre freundschaftlichen Gesinnungen gegen mich zusammenhalte, so finde ich doch auch, daß ich Entschuldigungen verdiene. Da ich Ihnen, mein Bester, alles, was ich nur auf dem Herzen hatte, in meinem letzten Briefe mit aller Aufrichtigkeit hinschrieb, so würden mir für heute nichts als Wiederholungen übrigbleiben. Nur muß ich noch hinzufügen, [erstens] daß ich keiner so ansehnlichen Summe benötigt wäre, wenn mir nicht entsetzliche Kosten wegen der Kur meiner Frau bevorstünden, besonders wenn sie nach Baden muß. Zweitens: da ich in kurzer Zeit versichert bin, in bessere Umstände zu kommen, so ist mir [dann] die zurückzuzahlende Summe sehr gleichgültig; für die gegenwärtige Zeit aber lieber und sicherer, wenn sie groß ist. Drittens muß ich Sie beschwören, daß, wenn es Ihnen ganz unmöglich wäre, mir diesmal mit dieser Summe zu helfen, Sie die Freundschaft und Bruderliebe für mich haben möchten, mich nur in diesem Augenblick, mit was Sie nur immer entbehren können, zu unterstützen, denn ich stehe wirklich darauf an. Zweifeln können Sie an meiner Rechtschaffenheit gewiß nicht. Dazu kennen Sie mich zu gut. Mißtrauen in meine Worte, Aufführung und Lebenswandel können Sie auch nicht setzen, weil Sie meinen Lebenswandel und mein Betragen kennen. Folglich verzeihen Sie mein Vertrauen zu Ihnen. Ich bin ganz überzeugt, daß nur Unmöglichkeit Sie hindern könnte, Ihrem Freunde behülflich zu sein. Können und wollen Sie mich ganz trösten, so werde ich Ihnen als meinen Erretter noch jenseits des Grabes danken, denn Sie helfen mir dadurch zu meinem ferneren Glück. Wo nicht, so bitte und beschwöre ich Sie um eine augenblickliche Unterstützung nach Ihrem Belieben, aber auch um Rat und Trost!

Ewig Ihr verbundenster Diener
Mozart.

P. S. Meine Frau war gestern wieder elend. Heute auf die Igel [Blutegel] befindet sie sich gottlob wieder besser.

Ich bin doch sehr unglücklich. Immer zwischen Angst und Hoffnung. Und dann . . .

Doktor Klosset war gestern auch wieder da.

Daraufhin schickte Puchberg 150 Gulden. Kurze Zeit darauf ging Konstanze zur Kur nach Baden bei Wien. Ob diese kostspielige Sommerfrische in Anbetracht der schlimmen Geldverhältnisse ihres Mannes unbedingt erforderlich war, läßt sich nicht feststellen. Man darf es bezweifeln. Konstanze besuchte in Baden alsbald die Konzerte und sogar den Kursaal.

Mozart schrieb ihr im Juli 1789:

Allerliebstes Weibchen!

Mit Vergnügen erhielt ich Dein liebes Schreiben. Ich hoffe, daß Du gestern mein zweites samt Dekoktum, Latwerge und Ameiseneier wirst erhalten haben.

Morgen früh 5 Uhr segle ich ab. Wenn es nicht wäre, bloß um das Vergnügen zu haben, Dich wieder zu sehen und wieder zu umarmen, so würde ich noch nicht hinausfahren, weil man jetzt bald Figaro geben wird, wozu ich einige Abänderungen zu machen habe und folglich bei den Proben notwendig bin. Ich werde wohl auf den 19. wieder herein müssen. Aber bis 19. hier zu bleiben ohne Dich, das wäre mir unmöglich.

Liebes Weibchen! Ich will ganz aufrichtig mit Dir sprechen. Du hast gar keine Ursache, traurig zu sein. Du hast einen Mann, der Dich liebt; der Dir alles, was er nur imstande ist, tut. Was Deinen Fuß anbelangt, so brauchst Du nur Geduld zu haben. Es wird gewiß ganz gut gehen.

Mich freut es ja, wenn Du lustig bist. Gewiß. Nur wünschte ich, daß Du Dich bisweilen nicht so gemein machen möchtest. Mit *** machst Du mir zu freie . . . . .[1] Ebenso mit ***, als er noch in Baden war. Bedenke nur, daß [diese Männer] mit keinem Frauenzimmer, das sie vielleicht besser kennen als Dich, so grob[2] sind wie mit Dir. Selbst ***, der sonst ein artiger Mensch und besonders für Frauenzimmer hochachtungsvoll ist – selbst er muß dadurch verleitet worden sein, in seinem Briefe die abscheulichsten und gröbsten Sottisen zu schreiben. Ein Frauenzimmer muß sich immer in Respekt erhalten – sonst kommt sie in das

[1] Lücke im Original, wahrscheinlich durch Nissens Hand. – [2] d. h. respektlos.

Gerede der Leute. Meine Liebe, verzeihe mir, daß ich so aufrichtig bin! Allein meine Ruhe erheischt es sowohl als unsre beiderseitige Glückseligkeit. Erinnere Dich nur, daß Du mir selbst einmal gestanden hast, daß Du zu nachgebend seist! Du kennst die Folgen davon! Erinnere Dich auch des Versprechens, das Du mir gegeben! O Gott! Versuche es nur, meine Liebe! Sei lustig und vergnügt und gefällig mit mir! Quäle Dich und mich nicht mit unnötiger Eifersucht! Habe Vertrauen in meine Liebe! Du hast ja doch Beweise davon! Und Du wirst sehen, wie vergnügt wir sein werden! Glaube sicher, nur das kluge Betragen einer Frau kann dem Mann Fesseln anlegen! Adieu! Morgen küsse ich Dich von Herzen.

Mozart.

Merkwürdig! Wie man hat behaupten können, Mozart sei eine wirklich glückliche Ehe beschieden gewesen! Konstanze mag später, als der Nachruhm ihres ersten Gatten ihr einen zweiten zugeführt hatte, eine musterhafte Ehefrau gewesen sein: dem Meister war sie dies in keinem Falle. Jedwede Beschönigung wäre lächerlich.

Die im Briefe erwähnte Wiederaufführung des Figaro hatte die angenehme Folge, daß sich Josef II. des Komponisten erinnerte und ihm – wohl im Oktober 1789 – den Auftrag gab, die Musik zu Così fan tutte zu schreiben. In den folgenden Monaten war Mozart an dieser Arbeit, die er im Januar 1790 vollendete. Sie trug ihm 200 Dukaten ein. Puchberg hatte ihm daraufhin am 29. Dezember 1789 abermals 300 Gulden geliehen, wohl auch schon vorher einmal 100 Gulden.

Auch das Jahr 1790 war nicht glücklicher.

Am 20. Februar starb Kaiser Josef II. Vergeblich wandte sich Mozart an seinen Nachfolger Leopold II. mit einem Gesuche um die zweite Kapellmeisterstelle und um Zuerteilung der Klavierstunden der Prinzen.[1] Mozart mußte sich weiterhin mit seinen 800 Gulden Jahresgehalt und dem Titel Kaiserlicher Kammerkomponiteur[2] begnügen. Am Hofe kümmerte sich kein Mensch um den hungernden Meister. Als im Herbst 1790 der König Ferdinand von Neapel in Wien weilte, wurde Mozart nicht einmal aufgefordert, in den Hofkonzerten mitzuwirken, während Josef Haydn dem Könige vorgestellt und Salieris Oper Axur durch die Anwesenheit von Kaiser und König geehrt wurde.

[1] Vgl. den Entwurf seines Gesuchs auf S. 218. – [2] Seit dem 7. Dezember 1787, nach Glucks Tode, der 2000 Gulden Gehalt gehabt hatte.

Ein Brief aus dieser Zeit beleuchtet Mozarts Not. Er schreibt am 8. April 1790 an Michael Puchberg: „Sie haben recht, lieber Freund, wenn Sie mich keiner Antwort würdigen! Meine Zudringlichkeit ist zu groß. Nur bitte ich Sie, meine Umstände von allen Seiten zu betrachten, meine wahre Freundschaft und mein Zutrauen zu Ihnen zu bedauern und zu verzeihen. Wollen und können Sie mich aber aus einer augenblicklichen Verlegenheit reißen, so tun Sie es Gott zuliebe! Was Sie immer leicht entbehren können, wird mir angenehm sein. Vergessen Sie ganz meine Zudringlichkeit, wenn es Ihnen möglich ist! Und verzeihen Sie mir!

Morgen, Freitag [den 9. April], hat mich Graf Haddick[1] gebeten, ihm das Stadtler-Quintett[2] und das Trio,[3] so ich für Sie geschrieben, hören zu lassen. Ich bin so frei, Sie dazu einzuladen. Hering[4] wird es spielen.

Ich würde selbst zu Ihnen kommen, um mündlich mit Ihnen zu sprechen, allein mein Kopf ist wegen der rheumatischen Schmerzen, die mir meine Lage noch fühlbarer machen, ganz eingebunden. Noch einmal, helfen Sie mir nach Ihrer Möglichkeit nur für diesen Augenblick – und verzeihen Sie mir!

Ewig ganz Ihr

Mozart."

Puchberg schickte daraufhin 25 Gulden.

Im Mai hatte Mozart nur noch zwei Schüler: seine einzige Einnahme neben dem Monatsgehalte von 66 Gulden. Die Wohnungsmiete betrug allein 500 Gulden. Abermals verbrachte Konstanze den Sommer in Baden. Um eine doppelte Lebensführung zu vermeiden, hielt sich Mozart meist auch mit dort auf. Was irgend Wert hatte, war nach und nach ins Leihhaus gewandert, und selbst auf die Versatzscheine ward Geld aufgenommen.

Am 9. Oktober 1790 fand in Frankfurt am Main die Kaiserkrönung statt. Mozart wurde nicht aufgefordert, sich dem kaiserlichen Gefolge anzuschließen, aber er glaubte, doch irgendwie dort zur Geltung kommen zu können. Und so reiste er zusammen mit seinem Schwager, dem noch ärmeren Violinisten Hofer, auf eigene Kosten nach Frankfurt. Das letzte bißchen Silberzeug mußte daran glauben.

Am 23. September ging die Reise vonstatten, die sechs Tage währte.

An Briefen aus diesen Zeiten haben sich folgende erhalten:

---

[1] Feldmarschall. – [2] Köchel Nr. 581. – [3] Köchel Nr. 542 oder 563. – [4] Bankier und Violinspieler.

Frankfurt am Main, den 29. September 1790.

Liebstes, bestes Herzensweibchen!

Diesen Augenblick kommen wir an. Das ist um 1 Uhr Mittag. Wir haben also nur 6 Tage gebraucht. Wir hätten die Reise noch geschwinder machen können, wenn wir nicht dreimal nachts ein bißchen ausgeruht hätten.

Wir sind unterdessen in der Vorstadt Sachsenhausen in einem Gasthof abgestiegen, zu Tod froh, daß wir ein Zimmer erwischt haben. Nun wissen wir unsere Bestimmung noch nicht, ob wir beisammen bleiben oder getrennt werden. Bekomme ich kein Zimmer irgendwo umsonst und finde ich die Gasthöfe nicht zu teuer, so bleibe ich gewiß.[1] Ich hoffe, Du wirst mein Schreiben aus Efferding richtig erhalten haben.[2] Ich konnte Dir unterwegs nicht mehr schreiben, weil wir uns nur selten und nur so lange aufhielten, um der Ruhe zu pflegen.

Die Reise war sehr angenehm. Wir hatten bis auf einen einzigen Tag schönes Wetter; und dieser einzige Tag verursachte uns keine Unbequemlichkeit, weil mein Wagen[3] (ich möchte ihm ein Busserl geben) herrlich ist. In Regensburg aßen wir prächtig zu Mittag, hatten eine göttliche Tafelmusik, eine engelische Bewirtung und einen herrlichen Moselwein. Zu Nürnberg haben wir gefrühstückt. Eine häßliche Stadt. Zu Würzburg haben wir unsre teuren Magen mit Kaffee gestärkt. Eine schöne, prächtige Stadt. Die Zehrung war überall sehr leidlich. Nur 2½ Post von hier, in Aschaffenburg, beliebte uns der Herr Wirt erbärmlich zu schmieren.

Ich warte mit Sehnsucht auf Nachricht von Dir, von Deiner Gesundheit, von unsern Umständen usw. Nun bin ich fest entschlossen, meine Sachen hier so gut als möglich zu machen, und freue mich dann herzlich wieder auf Dich. Welch herrliches Leben wollen wir führen. Ich will arbeiten, so arbeiten, daß ich durch unvermutete Zufälle nicht wieder in so eine fatale Lage komme. Mir wäre lieb, wenn Du über alles dies durch den Stadtler[4] den ***[5] zu Dir kommen ließest. Sein letzter Antrag war, daß jemand das Geld auf den Hofmeister[6] sein Giro

[1] Mozart und Hofer kamen alsbald in einem Privatquartier unter, vgl. Brief 311. — [2] Dieser Brief ist nicht erhalten. — [3] Mozart hatte sich eine Reisekalesche gekauft, so daß er von Station zu Station immer nur die Postpferde samt Kutscher zu mieten brauchte. Er glaubte dadurch billiger wegzukommen. — [4] Anton Stadtler, Klarinettist, ein Intimus Mozarts, ein lockerer Vogel. — [5] Ein Geldvermittler oder Darleiher. — [6] Der Wiener Musikalienhändler Franz Anton Hofmeister.

allein hergeben will: 1000 Gulden bar und das übrige in Tuch.[1] Somit könnte alles und noch mit Überschuß bezahlt werden, und ich dürfte bei meiner Rückkunft nichts als arbeiten. Durch eine carta bianca[2] von mir könnte durch einen Freund die ganze Sache abgetan sein.

Adieu! Ich küsse Dich tausendmal!

Ewig Dein

Mzt.

(311)

Frankfurt am Main, den 30. September 1790.

Herzallerliebstes Weibchen!

Wenn ich nur schon einen Brief von Dir hätte, dann wäre alles recht. Ich hoffe, Du wirst mein Schreiben aus Efferding und das aus Frankfurt erhalten haben.

Ich habe Dir in meinem letzten [Briefe] geschrieben, Du sollest mit dem *** sprechen. Mir wäre sicherheitshalber recht lieb, wenn ich auf des Hofmeister sein Giro 2000 Gulden bekommen könnte. Du mußt aber eine andere Ursache vorwenden, nämlich, daß ich eine Spekulation im Kopfe hätte, die Dir unbewußt wäre.

Meine Liebe, ich werde zweifelsohne hier gewiß etwas machen. So groß aber, wie Du und verschiedene Freunde es sich vorstellen, wird es aber sicherlich nicht sein. Bekannt und angesehen bin ich hier genug. Das ist gewiß. Nun, wir wollen sehen! Ich liebe in jedem Falle, das Sichere zu spielen. Darum möchte ich gerne das Geschäft mit Hofmeister machen, weil ich dadurch Geld bekomme und keins zahlen brauche, sondern bloß arbeiten, und das will ich ja meinem Weibchen zuliebe gern.

Wo glaubst Du, daß ich wohne? Bei Böhm[3] im nämlichen Hause. Hofer auch. Wir zahlen 30 Gulden den Monat, und das ist noch außerordentlich wenig. Wir gehen auch zu ihnen in die Kost.

Da ich nicht weiß, ob Du in Wien oder [abermals in] Baden bist, so adressiere ich diesen Brief wieder an die Hofer.[4] Ich freue mich wie ein Kind wieder zu

[1] Dafür sollte Mozart einen Wechsel auf 2000 Gulden mit seiner und Hofmeisters Unterschrift geben; also das schönste Wuchergeschäftchen! — [2] Ein Wechsel, in dem die Höhe der Summe noch nicht eingetragen ist. — [3] Schauspieldirektor Böhm. — [4] Konstanzens Schwester Josefa Hofer.

Dir zurück. Wenn die Leute in mein Herz sehen könnten, so müßte ich mich fast schämen. Es ist alles kalt, eiskalt. Ja, wenn Du bei mir wärest, da würde ich vielleicht an dem artigen Betragen der Leute gegen mich mehr Vergnügen finden. So ist es aber so leer.

Adieu, Liebe! Ich bin ewig Dein Dich von ganzer Seele liebender

Mozart.

(312)

Frankfurt am Main, den 3. Oktober 1790,
Sonntags.

Liebstes, bestes Herzensweibchen!

Nun bin ich getröstet und vergnügt. Erstens weil ich Nachricht von Dir, meine Liebe, erhalten habe, wornach ich mich so sehnte; zweitens durch die beruhigende Auskunft in betreff meiner Affären. Ich hatte mir so fest vorgenommen, gleich das Adagio für den Uhrmacher zu schreiben, dann meinem lieben Weibchen etwelche Dukaten in die Hände zu spielen. Ich tat es auch, war aber, weil es eine mir sehr verhaßte Arbeit ist, so unglücklich, es nicht zu Ende bringen zu können. Ich schreibe alle Tage daran, muß aber immer aussetzen, weil es mich ennuyiert. Und gewiß, wenn es nicht einer so wichtigen Ursache willen geschähe, ließe ich es ganz sicher bleiben. So hoffe ich aber doch, es so nach und nach zu erzwingen. Ja, wenn es eine große Uhr wäre und das Ding wie eine Orgel lautete, da würde es mich freuen. So aber besteht das Werk aus lauter kleinen Pfeifchen, die hoch und mir zu kindisch lauten.[1]

Ich lebe hier bis Dato noch ganz retiré, gehe den ganzen Morgen nicht aus, sondern bleibe in meinem Loch von einer Stube und schreibe. Meine ganze Unterhaltung ist das Theater, wo ich dann Bekannte genug antreffe, von Wien, München, Mannheim und sogar Salzburg. Franz Lange, Waldhornist, und Gres, der Schatzmeister, ist hier. Auch der alte [Johann Baptist] Wendling mit seiner Dorothee.

So lebte ich am liebsten fort, aber ich fürchte, es nimmt schon ein Ende. Es fängt ein unruhiges Leben an. Man will mich nun schon überall haben. Und so ungelegen es mir ist, mich überall so begucken zu lassen, so sehe ich doch die Notwendigkeit davon ein und muß es halt in Gottes Namen geschehen lassen. Es

[1] Vermutlich N. Cl. 522, K. 594 (Adagio und Allegro), beendet im Dezember in Wien.

ist nun zu vermuten, daß mein Konzert nicht schlecht ausfallen möchte. Ich wollte, es wäre schon vorbei, nur um dem Zeitpunkte näher zu sein, Dich, meine Liebe, zu umarmen!

Dienstag [den 5.] gibt die kurmainzische Schauspielergesellschaft mir zu Ehren meinen Don Juan.[1] Lebe wohl, meine Liebe! Grüße mir die wenigen Freunde, die es gut mit mir meinen! Sorge für Deine mir so werte Gesundheit und sei stets meine Konstanze, so wie ich ewig sein werde

Dein Mozart.

Notabene! Schreibe mir fleißig, wenn es auch nur wenige Zeilen sind.

Die Crux[2] ist auch hier. Adieu!

Morgen, Montags, ist der Einzug und über 8 Tage die Krönung.

(313)

[Frankfurt, 8. Oktober 1790.]

Liebstes, bestes Weibchen!

Ich habe von Dir, meine Liebe, nun 3 Briefe. Den vom 28. September erhalte ich diesen Augenblick. Die 5 Gulden von Herrn von Alt habe ich noch nicht erhalten, werde aber deswegen gleich bei Le Noble anfragen. Du mußt nun 4 Briefe in Händen haben. Dies ist der fünfte. Nun kannst Du mir nicht mehr schreiben, denn ich werde vermutlich, da Du dieses liest, nicht mehr hier sein, indem ich Mittwoch [den 13.] oder Donnerstag mein Konzert zu geben denke und dann Freitag [den 15.] gleich – tschiri=tschitschi, das beste ist zu fliehn.[3]

Liebstes Weibchen, ich hoffe, Du wirst Dich in betreff, was ich Dir geschrieben, bekümmert haben und noch bekümmern. So viel mache ich hier gewiß nicht, daß ich imstande sein sollte, gleich bei meiner Rückkunft 800 oder 1000 Gulden zu zahlen. Wenn die Sache mit Hofmeister aber wenigstens so im Gange ist, daß nur meine Gegenwart fehlt, so bekomme ich doch gleich (die Interessen zu 20% gerechnet) von 2000 Gulden 1600 Gulden in die Hände. Da kann ich dann 1000 Gulden wegzahlen. Bleiben mir noch 600 Gulden. Im Advent fange ich ohnehin an, kleine Quartett=Subskriptions=Musiken zu geben. Scholaren nehme ich auch. Die Summe brauch ich nie [zurück]zuzahlen, weil ich für Hofmeister [Kompositionen] schreibe. Folglich geht alles in der Ordnung. Ich bitte Dich nur:

[1] Deutsch, in Neefes Übersetzung, vgl. S. 175. – [2] Eine Violinvirtuosin. – [3] Das Konzert fand am 15. Oktober statt.

mache mir das Geschäft mit Hofmeister, wenn Du anders willst, daß ich zurückkommen soll.

Wenn Du mir nur in mein Herz sehen könntest! Da kämpft die Sehnsucht, Dich wiederzusehen und zu umarmen, mit dem Wunsche, viel Geld nach Hause zu bringen. Da hatt ich schon oft den Gedanken, noch weiter zu reisen. Wenn ich mich zwang, diesen Entschluß zu fassen, so fiel mir dann wieder ein, wie es mich reuen würde, wenn ich mich so auf ungewiß, vielleicht gar fruchtlos, so lange von meiner lieben Gattin getrennt hätte. Mir ist so, als wenn ich schon jahrelang von Dir wäre. Glaube mir, meine Liebe, wenn Du bei mir wärest, so würde ich mich vielleicht leichter dazu entschließen können; allein ich bin Dich zu sehr gewöhnt und liebe Dich zu sehr, als daß ich so lange von Dir getrennt sein könnte. Und dann, es ist alles Prahlerei, was man von den Reichsstädten macht. Berühmt, bewundert und beliebt bin ich hier gewiß. Im übrigen sind die Leute aber hier noch mehr Pfennigfuchser als in Wien. Wenn mein Konzert ein bißchen gut ausfällt, so habe ich es meinem Namen, der Gräfin Hatzfeld[1] und dem Schweitzerischen[2] Hause, die sich sehr für mich interessieren, zu danken. Übrigens bin ich froh, wenn es vorbei ist.

Wenn ich in Wien fleißig arbeite und Scholaren nehme, so können wir recht vergnügt leben, und nichts kann mich von diesem Plane abbringen, als ein gutes Engagement irgend an einem Hofe. Suche nur die Affäre mit Hofmeister, mit Ribiseln-Gesicht[3] oder woanders in Richtigkeit zu bringen und meinen Vorsatz, Scholaren zu nehmen, bekannter zu machen. Dann wird es uns sicher nicht fehlen.

Adieu, meine Liebe! Von mir bekommst Du schon noch Briefe, aber ich kann leider keinen mehr [von Dir] bekommen.

Liebe ewig Deinen Mozart!

Morgen ist die Krönung. Sorge für Deine Gesundheit und nimm Dich im Gehen in acht!

(314)

Frankfurt, [Freitag] den 15. Oktober 1790.

Liebstes Herzensweibchen!

Noch habe ich gar keine Nachricht auf keinen von meinen Frankfurter Briefen, was mich nicht wenig beunruhigt. Heut 11 Uhr war mein Konzert, das von seiten

[1] Lebte in Heddernheim bei Frankfurt. – [2] Gemeint ist wohl der Bankier Franz Maria Schweitzer in Frankfurt. – [3] Anton Stadler. Ribiseln ist eine Wiener Bezeichnung für Johannisbeeren.

der Ehre herrlich, aber in betreff des Geldes mager ausgefallen ist. Es war zum Unglück ein großes Dejeuner bei einem Fürsten und großes Manöver von den hessischen Truppen. So war aber alle Tage meines Hierseins immer Verhinderung. Ich war aber ohngeacht diesem allem so gut aufgelegt und gefiel so sehr, daß man mich beschwor, noch ein Konzert künftigen Sonntag zu geben.[1] Montag reise ich dann ab.

Ich muß endigen, weil ich sonst die Post versäume. Aus Deinen Briefen ersehe ich, daß Du noch keinen Brief von mir aus Frankfurt empfangen hast, und ich habe Dir doch 4 geschrieben. Dann glaube ich zu bemerken, daß Du an meinem Eifer, Dir zu schreiben, zweifelst, was mich sehr schmerzt. Du solltest mich doch besser kennen! O Gott! Liebe mich nur halb so, wie ich Dich liebe! Dann bin ich zufrieden.

Ewig Dein

Mozart.

(315)

Nachschrift eines verloren gegangenen Briefes vom 17. Oktober 1790.

P. S. Als ich die vorige Seite schrieb, fiel mir auch manche Träne aufs Papier. Nun aber lustig! Fang auf! Es fliegen erstaunlich viele Busserl herum. Was Teufe!! Ich sehe auch eine Menge. Haha! Ich habe drei erwischt. Die sind kostbar!

Du kannst mir auf diesen Brief noch antworten, aber Du mußt die Adresse à Linz, poste restante, machen. Das ist das sicherste. Da ich noch nicht gewiß weiß, ob ich nach Regensburg gehe oder nicht, so kann ich auch nichts bestimmen. Schreibe nur darauf, daß man den Brief liegen lassen soll, bis er abgeholt wird.

Adieu, liebstes, bestes Weiberl! Gib auf Deine Gesundheit acht und gehe mir nicht zu Fuß in die Stadt! Schreibe mir doch, wie Du mit dem neuen Quartier[2] zufrieden bist!

Adieu! Ich küsse Dich millionenmal.

Mozart verließ Frankfurt am 16. oder 17. Oktober. Von dem Konzert, das er am 15. vormittags 11 Uhr im Frankfurter Stadttheater gegeben hatte, ist zu berichten, daß Mozart je zwei seiner Konzerte und Sinfonien vortrug, dazu eine

[1] Ein zweites Konzert fand nicht statt. — [2] Mozarts Wohnung war seit 1. Oktober 1790 im ersten Stock des sogenannten kleinen Kaisersteinschen Hauses in der Rauhensteingasse Nr. 970.

Fantasie. Wahrscheinlich waren es die sogenannten Krönungskonzerte (Köchel Nr. 459 und 537). Welche Sinfonien ist unbestimmbar, vermutlich zwei von den 1788er Werken. Eine ist im Programm als „eine neue große Sinfonie von Herrn Mozart" bezeichnet. Bei diesem Konzert wirkten als Solisten mit: Francesco Cecarelli aus Salzburg und die Opernsängerin Frau Margarete Schick geb. Hamel, die jugendliche Gattin des Frankfurter Kapellmeisters. Beide sangen Arien und Duette aus Mozarts Opern. Zu Frau Schicks Rollen gehörten die des Blondchen, der Susanne und der Zerline.

Nach dem Theaterzettel[1] hat Mozart in der letzten Zeit seines Frankfurter Aufenthalts in der Kahlbecher Gasse Nr. 167 gewohnt, in der Nähe des Stadttheaters.

Von Frankfurt aus besuchte Mozart den Musikverleger Johann André in Offenbach, in der Hoffnung, die Familie André für seine Kompositionen zu interessieren. Aber für den lebenden Meister hatte die Firma André genau so wenig übrig wie die Leipziger Firma Breitkopf & Sohn.

(316)

Mannheim, den 23. Oktober 1790.

Liebstes, bestes Herzensweibchen!

Morgen gehen wir nach Schwetzingen, um den Garten zu sehen. Abends ist hier zum ersten Male [mein] Figaro. Dann, übermorgen, fahren wir fort. Eben Figaro ist Ursache, warum ich noch hier bin; denn das ganze Personal beschwor mich, noch so lange hierzubleiben und ihnen bei der Probe beizustehen. Eben das ist auch die Ursache, warum ich Dir nicht so viel schreiben kann, als ich schriebe, weil es eben Zeit zur Hauptprobe ist. Ja, mindestens der erste Akt wird schon vorbei sein!

Ich hoffe, daß Du mein Schreiben vom 17. aus Mainz richtig wirst erhalten haben. Ich habe den Tag vor meiner Abreise beim Kurfürsten [von Erthal] gespielt, aber nur magere 15 Karolin erhalten. Inkaminiere Du nur, daß das mit Hofmeister geschieht!

Nun hoffe ich Dich in 14 Tagen ganz gewiß zu umarmen, in sechs oder sieben Tagen also nach Erhalt dieses Briefes. Doch wirst Du noch von Augsburg, München und Linz Briefe von mir erhalten. Du kannst mir aber nun nicht mehr

[1] Abgedruckt im 23. Jahresbericht des Mozarteums (1903), S. 28.

ſchreiben; d. h. wenn Du gleich nach Empfang ſchreibſt, ſo kann ich es in Linz erhalten. Probiere es!

Nun lebe wohl, liebſtes Weibchen! Ich küſſe Dich tauſendmal und bin

ewig und unveränderlich

Dein treuer Gatte

Mozart.

Über die von Mozart erwähnte Probe haben wir eine Tagebuchaufzeichnung des Mannheimer Schauſpielers Backhaus. Er erzählt[1]: „Ich kam in große Verlegenheit mit Mozart. Ich ſah ihn für einen kleinen Schneidergeſellen an. Ich ſtand an der Tür, als wir Probe hielten. Da kam er und fragte mich, ob man zuhören dürfe. Ich wies ihn ab. – ‚Sie werden doch dem Kapellmeiſter Mozart erlauben zuzuhören!‘ – Jetzt kam ich erſt recht in Verlegenheit.“

(317)

München, 2. November 1790.

Liebſtes, beſtes Herzensweibchen!

Was mir das weh tut, daß ich bis Linz warten muß, um von Dir Nachricht zu haben, das kannſt Du nicht glauben. Geduld! Wenn man nicht weiß, wie lange man ſich an einem Orte aufhalten wird, ſo kann man auch keine beſſeren Anſtalten treffen.

Ich habe, ohngeachtet ich gern lange bei meinen alten Mannheimer Freunden bleiben möchte, nur einen Tag hierbleiben wollen. Nun muß ich aber bis zum 5. oder 6. bleiben, weil mich der Kurfürſt wegen des Königs von Neapel zum Konzert gebeten hat. Das iſt wirklich eine Diſtinktion. Eine ſchöne Ehre für den Wiener Hof, daß mich der König in fremden Landen hören muß!

Daß ich mich mit den Cannabichſchen, la Bonne, Ramm, Marchand[2] und Brochard gut unterhalte und recht viel von Dir, meine Liebe, geſprochen wird, kannſt Du Dir wohl einbilden. Ich freue mich auf Dich, denn ich habe viel mit Dir zu ſprechen. Ich habe im Sinne, zu Ende künftigen Sommers dieſe Tour mit Dir, meine Liebe, zu machen, damit Du ein andres Bad verſuchſt. Dabei wird Dir auch die Unterhaltung, Bewegung und Luftveränderung gut tun, ſo wie es mir herrlich anſchlägt. Da freue ich mich recht darauf, und alles freut ſich.

[1] L. Nohl, Muſikaliſches Skizzenbuch, S. 190. – [2] Theaterdirektor in Mannheim.

35. Bossler: Mozart-Silhouette

Beste Mad.elle Marchand
und liebste Schwester! —

auben sie, und glaube du kein Wort von allem was meine
u da drüben gekratzelt hat. — wie können wir am ersten August
Salzburg seyn, wenn wir den 26.ten hier sind? — darf ich aber
t nothwendig den 26.ten hier seyn, so sind wir auch gewiss den 1.ten Au-
ust bey Euch. — ich gratuliere dir dann persönlich zu deinem
amensfest! — auch in der octave kann ich dir gratulieren. —
be indessen wohl; — und auch sie, beste Mad.elle, leben sie wohl;
hoffe sie bald singen und klavierspielen zu hören. —
ir müssen das Namensfest mit einer Musique
elebriren. — leben sie beyde wohl. — ich küsse dich
liebste Schwester vom Herzen, und bin Ewig

dein aufrichtiger Bruder
W: Ch: Mozart

Verzeihe, wenn ich Dir nicht so viel schreibe, als ich gern möchte. Du kannst Dir aber nicht vorstellen, wie das Gereiß um mich ist. Nun muß ich zu Cannabich, denn es wird ein Konzert probiert.

Adieu, liebes Weibchen! Auf diesen Brief kann ich nach meiner Rechnung keine Antwort erhoffen. Lebe wohl, meine Liebe! Ich küsse Dich millionenmal und bin ewig

Dein Dich bis in den Tod liebender
Mozart.

P. S. Die Gretel [Marchand] ist nun mit der Lebrun[1] ihrem Bruder[2] verheiratet, heißt also jetzt Madame Danzi. Das Brochard Hannchen ist nun 16 Jahre alt und leider durch die Blattern häßlich geworden.[3] Schade! Sie kann nicht genug von Dir sprechen. Sie spielt ganz artig Klavier.

Mozarts Heimkehr nach Wien erfolgte um den 10. November 1790. Der finanzielle Ertrag der Frankfurter Reise hat seinen Erwartungen wohl kaum entsprochen. Ob ihm das geheimnisvolle Geldgeschäft mit dem Wucherer unter Hofmeisters Bürgschaft geglückt ist, bleibt unsicher. Vermutlich ist auch daraus nichts geworden. Eines aber hat sich erfüllt. So arm an Werken die Jahre 1789 und 1790 waren, ebenso wunderbar reich sollte das Jahr 1791 werden. Wolfgang Amadeus war nur noch ein Erdenglück beschieden, das Glück, mehr Arbeit bewältigen zu können, denn es der gewöhnliche Sterbliche vermag.

---

[1] Franziska Lebrun (1756 bis 1791), geb. Danzi, Gattin des Ludwig August Lebrun (1746 bis 1790), Oboist an der Münchner Hofoper. – [2] Franz Danzi (1763 bis 1826), Kapellmeister in München, früher in Mannheim. – [3] Johanna Brochard, Tochter der Schauspielerin Brochard, war ebenso wie Margarete Marchand 1783/84 Leopold Mozarts Schülerin gewesen.

XXX

Così fan tutte

1790

Wie ist mir Mozart innig lieb und hochverehrungswürdig, daß es ihm nicht möglich war, zum Titus eine Musik wie die des Don Juan, zu Così fan tutte eine wie die des Figaro zu erfinden! Wie schmählich hätte dies die Musik entehren müssen!"

Das sind Worte Richard Wagners. Sie beleuchten Mozarts Eigentümlichkeit: je größere Anforderung die Umstände oder der Zufall an Mozart stellten, um so mehr vollbrachte er. Bei Così fan tutte aber waren sowohl das Textbuch wie die Sänger, für die diese Oper zunächst bestimmt war, alles andre denn anspruchsvoll. Überdies, selbst wenn Mozart sonst wählerischer in seinen Texten gewesen wäre, hätte ihn die Not, mit der er im Winter 1789/90 kämpfte, gezwungen, diesen Auftrag des Kaisers anzunehmen. Im übrigen übten die elenden Umstände, in denen Mozart damals lebte, keinen Einfluß auf die Arbeit aus. Wenn sich der Meister in seine geliebte Musik verlor, schwand ihm immer die Umwelt. Die Zauberflöte mit ihren großen Schönheiten ist unter noch armseligeren Verhältnissen entstanden.

Was Daponte, den Dichter von Così fan tutte osia La scuola degli amanti gerade zu diesem dürftigen und undankbaren Stoffe angeregt hat, ist unbekannt. Daß eine wahre Begebenheit, die sich zu Wien ereignet und den Kaiser Josef II. sehr interessiert haben soll, der Anlaß war, ist wohl eine der unzähligen Mozart-Legenden.

Das Libretto ist eine Verhöhnung der Liebe, nicht nur der Frauenliebe, sondern der Liebesleidenschaft überhaupt. Sie ist in der Weltliteratur oft in den Staub gezogen worden. Denken wir an die großen Spötter Aretin, Macchiavell, Rabelais, Fischart; aber niemals in so geistloser Weise wie von Daponte. Und es

wird wohl kaum wieder einen großen Künstler geben, der seine Kräfte einem so traurigen Machwerke wie dem Texte zu Così fan tutte mit solcher Selbstverständlichkeit widmet, wie es Mozart getan hat. Durch seine Mitarbeit hat er – wenn auch nur äußerlich – seinen Namen für immerdar mit einer zynischen Satire auf das verknüpft, was er in seinem übrigen Werk nicht müde geworden ist zu verklären und zu vergöttern: auf die irdische Liebe. Daß er damit innerlich nichts zu tun hat, steht außer Frage. Ein Frauenlob, wie Meister Mozart einer war, wird eines Textbuches wegen nicht von heute auf morgen zum Weibesverhöhner. Und doch ist etwas sehr seltsam. In der Entführung hat Mozart die sentimentale deutsche Liebe verherrlicht; im Figaro die galante Liebe, den Amour-goût (nach Stendhals berühmter Einteilung); im Don Juan die dämonische Sinnenliebe; und in der Zauberflöte den Drang des Mannes empor zu den höchsten Idealen und sein urewiges Schicksal, das Hangenbleiben am Erdenhaften. Und so harrte der Kunst Mozarts nur noch eine: die Venus vulgivaga, die sich dem ersten besten schenkt, der ihr zur Stunde gefällt. Damit ward der Reigen geschlossen.

Mozart hat gewohnterweise Grazie und Schönheit, Frohsinn und naive Verliebtheit, Spiel und Sonne auch in die argen Frivolitäten dieser Oper getragen. In der Situation der einzelnen Szene vergaß er die Idee des Ganzen. Er vergaß, daß er in den unreinen Seelen zweier Verführer musizierte, die übers Kreuz ihre Geliebten zu Dirnen machen.

Der Gang der Oper ist kurz folgender.

Zwei junge Offiziere in Neapel, Ferrando und Guglielmo, haben zwei Schwestern, Fiordiligi und Dorabella, zu Geliebten. Im Kaffeehause geraten die beiden Leutnants mit ihrem gemeinsamen Freunde Alfonso, einem skeptischen alten Junggesellen, in eine lebhafte Disputation über die Weibertreue. Alfonso, der offenbar bittere Erfahrungen hinter sich hat, meint, alle Frauen seien wankelmütig, und auch die schönen Liebchen der beiden bildeten keine Ausnahmen der Regel. Die jungen Krieger sind empört und verlangen Beweise. Ja, sie fordern den Zweifler heraus, er solle sich mit einem von ihnen duellieren. Alfonso, ein geruhsamer Philosoph, antwortet mit einem Zitat aus Metastasios Demetrio:

Die berühmte Weibertreue
Gleicht dem morgenländschen Phönix.
Jeder weiß von ihm zu reden,
Keiner aber weist ihn nach.

Ferrando wie Guglielmo behauptet, seine Geliebte sei so ein Wundervogel. Schließlich vereinigen sich die drei Streitenden zu einer Wette. Die beiden Offiziere verpflichten sich bei ihrer Soldatenehre, in den nächsten 24 Stunden bedingungslos alles zu tun, was ihnen Alfonso vorschreibe, und den beiden Mädchen nicht das geringste von der Wette zu verraten. Von den 100 Zechinen, um die gewettet wird, beschließen die ihres Sieges im voraus Sicheren, ein abendliches Fest mit ihren beiden schönen Schätzchen zu feiern.

Die drei suchen nun die Mädchen auf und teilen ihnen mit, ihre beiden Liebhaber müßten mit ihrem Regiment ins Feld ziehen. Es erfolgt der rührendste Abschied unter den leidenschaftlichsten Beteuerungen ewiger Treue. In einer Barke unter den Klängen eines kriegerischen Marsches fahren die angeblich Einberufenen ab.

Die beiden Offiziere verkleiden sich alsbald als vornehme Albanier. Alfonso besticht Despina, die Zofe der beiden Schwestern. Dadurch erlangen die Verkleideten Eintritt in das Haus. Nun beginnt der galante Feldzug der beiden Offiziere. Um die Sache pikanter zu gestalten, nimmt jeder das Schätzchen des andern unter Feuer. In der Hitze des Gefechts verlieben sich ihre Sinne tatsächlich in die zunächst Spröden. Genau so geht es den beiden Schönen. Es sind zwei leichtlebige Geschöpfe. Sie lieben, wo Liebe ist. Nach allerlei Episoden laden sie ihre neuen Liebhaber zu einem nächtlichen Gartenfest ein. Durch Despina erfahren diese, daß Fiordiligi wie Dorabella entschlossen sind, ihre neuen Anbeter – zu heiraten.

Nunmehr wird eine Scheinzeremonie veranstaltet, wobei Despina verkleidet die Rolle eines Notars spielt. Im Augenblick, wo der Ehevertrag von den Treulosen unterzeichnet worden ist, bringt Alfonso die Nachricht, die Einberufung sei rückgängig gemacht worden. Guglielmo und Ferrando seien jede Minute zu erwarten.

Rasch werden die beiden Albanier und der vermeintliche Notar versteckt. Voll Angst und in höchster Verlegenheit empfangen die erschrockenen Mädchen ihre alten, in fröhlichster Stimmung wiederkehrenden Liebhaber. Durch einen herbeigeführten Zufall fällt ihnen der Ehevertrag in die Hände. Die Heimgekehrten heucheln Zorn und Eifersucht. Die armen Mädchen müssen zu ihrer Schande ihre so schnelle Untreue eingestehen. Alfonso aber bringt die vier in die ehemalige Eintracht zurück.

Eduard Hanslick gibt in seinem Buche „Die moderne Oper“[1] ein Urteil über

[1] Zehntes Tausend, Berlin, Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, 1900, S. 43 ff.

Così fan tutte ab, das zwar 1874 ausgesprochen ist, aber doch das Urteil jedes ehrlichen Mozartfreundes auch der Generation von heute sein dürfte. Es lautet:

„Im Don Juan und in Figaros Hochzeit sind die Elemente, die dem italienischen, und die, die dem deutschen Gesang mehr zusagen, ziemlich gleich verteilt. Übrigens haben diese beiden Opern eine so selbständige und unüberwindliche musikalische Gewalt, daß sie sich auch mit einem hebräischen Text noch gut machen würden. Anders verhält es sich mit Così fan tutte. Diese Oper braucht eine positive Nachhilfe, und diese kann sie nur im Feuer des südlichen Temperaments finden. Jeder der Darstellenden muß die Kraft in sich fühlen, dem Werke in seinen schwachen Momenten die Todesgefahr der Langenweile fernzuhalten. Die grenzenlose Plattheit des Textbuches ist es, was Mozarts lieblicher Musik zu Così fan tutte überall den Garaus macht. Die Bildung unsrer Zeit kann damit bei bestem Willen keinen Vergleich mehr schließen.

Warum gibt man Mozarts Così fan tutte nicht mehr? So hört und liest man klagen, zu jeder Zeit und überall, wo es in Deutschland eine große Opernbühne gibt. Regelmäßig alle acht oder zehn Jahre fühlen denn auch die Direktionen ein klassisch Rühren und wagen wieder einmal den Versuch mit der Weibertreue. Bei der ersten Vorstellung geht alles gut. Es wird applaudiert, gerufen, gelobt, und im Zwischenakt versichert ein Nachbar den andern seines Wonnegefühls über diese herrliche Musik. Aber selten geschieht es, daß einer dieser Lobredner den Drang fühlt, sich Così fan tutte ein zweites oder drittes Mal anzuhören. Und nach wenigen Vorstellungen spielt die Oper vor leeren Bänken. Così fan tutte! rufen nun ihrerseits die Theaterdirektoren....

Ich halte Così fan tutte auf der Bühne für nicht mehr lebensfähig, trotz der reizenden Einzelnummern, die im Konzertsaal so bezaubernd wirken. Die Ursache liegt teils im Publikum, teils im Werke selbst. In uns: denn während des raschen Lebens- und Verbrennungsprozesses, den die Musik seit Mozart durchgemacht hat, haben wir neue, gesteigerte Bedürfnisse angenommen, sind an eine stärkere, schärfere, lebhaftere Opernmusik gewöhnt worden. Das ist ein Naturprozeß, mit dem sich nicht rechten läßt. Mozart selbst hat uns im Don Juan, im Figaro und in der Zauberflöte ungleich packendere Musik von höchster dramatischer Lebendigkeit gegeben. Man kann doch unmöglich dasselbe Publikum, das diesen Opern heute noch mit Entzücken zuströmt, für unreif erklären, wenn es bei einem schwächeren Werke seines Lieblings kühl bleibt. Wir sind schuld – oder die Zeit ist es, wenn uns viele ehedem wirkende Partien in Così fan tutte heute veraltet und

formalistisch klingen. Aber eine andere tiefliegende Schuld ruht im Werke selbst und ist gleich bei seinem Erscheinen auf das bestimmteste empfunden und ausgesprochen worden. Der Referent für Bertuchs Journal des Luxus und der Moden schrieb im Jahre 1792 über die erste Aufführung dieser Oper in Berlin folgendes: ‚Es ist wahrlich zu bedauern, daß unsre besten Komponisten ihr Talent und ihre Zeit meist immer an jämmerliche Sujets verschwenden. Gegenwärtiges Singspiel ist das albernste Zeug von der Welt, und seine Vorstellung wird nur in Rücksicht der vortrefflichen Komposition besucht.' In der Tat: gibt es einen dürftigeren Stoff für eine ganze Oper als die Wette zweier Offiziere, die Treue ihrer Liebchen verkleidet zu erproben? Gibt es eine törichtere Zumutung an die Leichtgläubigkeit der Zuschauer, als die fortdauernde Blindheit der beiden Heldinnen, die ihre Liebhaber, mit denen sie eine Viertelstunde zuvor noch gekost, nicht erkennen, ja ihr eigenes Kammermädchen unter einer Allongeperücke ohne weiteres für den Arzt und dann für den Notar halten? Dapontes Originallibretto ist geistlos und impertinent, weil es den beiden Männern gelingt, ihre Geliebten zu täuschen und binnen weniger Stunden treulos zu machen. Die Verzeihung, die schließlich die Untreue dieser beiden Närrinnen deckt und die damit gerechtfertigt wird, daß sich alle Frauen gleichen, ist eine noch viel gröbere Impertinenz als die früheren. Um dem abzuhelfen, hat man das Libretto später dahin umgearbeitet, daß die beiden Schwestern die Falle rechtzeitig entdecken und sich, um ihre Liebhaber zu strafen, bloß so stellen, als ließen sie sich von den Fremdlingen berücken. Diese an sich recht glückliche Wendung der Fabel hat aber die große Inkonvenienz zur Folge, daß sie zur musikalischen Charakteristik des zweiten Akts nicht paßt, indem die Mädchen jetzt nur affektieren, was Mozarts Musik im vollen Ernste meint.[1] Es sind noch zahlreiche andre Umarbeitungen und Veränderungen der Oper unter 10 bis 12 verschiedenen Titeln unternommen worden, die wohl einzelne Äste beschneiden oder stützen, aber samt und sonders das Grundübel nicht beseitigen können, das an der Wurzel sitzt und dem Baume den Lebenssaft aus-

[1] Viel glücklicher ist Ulibischeffs Vorschlag, der meines Wissens leider keinen Ausführer gefunden hat. Er schlägt vor, es bei der zweiten Wahl der Mädchen zu lassen. „Da das ein Unrecht dann auf beiden Seiten wäre, so würde auch ein gegenseitiges Verzeihen notwendig. Man fände, daß die Secondadonna (Dorabella) für den Bariton (Guglielmo) geschaffen sei, und daß der Himmel im Einklang mit den Geboten der Musik dem Tenor (Ferrando) die Primadonna (Fiordiligi) bestimmt habe. Der Philosoph (Alfonso) erntete Dank und hätte den vier Menschen wirklich einen großen Dienst geleistet. Die Liebesprobe gewänne Sinn und Moral."

saugt. Wie weit man in diesen Reformen gegangen ist, mögen nur zwei Beispiele dartun: erstens die einst [1814 ff.] im Theater an der Wien gebräuchliche Bearbeitung von Treitschke, worin Alfonso in einen alten Zauberer und Despina in einen Luftgeist verwandelt ist; und zweitens: die neueste französische des Théâtre lyrique, die unter dem Titel Les peines d'amour der Mozartischen Musik einen Shakespeareschen Lustspielstoff anpaßt.[1]

War nun auch Mozart mehr als irgendeiner der Mann dazu, aus einer literarischen Wüste einen musikalischen Garten zu zaubern, so ist doch die Qualität des Librettos von weit größerem Einflusse auf ihn gewesen, als man gewöhnlich annimmt. Läßt sich doch in allen seinen Opern verfolgen, wie sich auf den Höhepunkten der Dichtung auch seine Musik zu größerer Gewalt erhebt. Die allzu nachsichtige Sorglosigkeit Mozarts bei der Annahme von Operntexten fand doch auch ihre Nemesis. Unstreitig hat in Così fan tutte der stete Verkehr mit dem Flachen, Unwitzigen und Herzlosen des Textes die musikalische Schöpferkraft Mozarts beeinflußt und unter ihre Normalhöhe hinabgedrückt. Damit soll aber der Schönheit einzelner Nummern in dieser Oper keineswegs etwas abgesprochen werden. Auf dem Ganzen ruht ein unvergleichlicher Hauch von Anmut. Es soll lediglich gesagt sein, daß dieses Werk, das Mozart zwischen dem Don Juan und der Zauberflöte geschaffen hat, nach seiner dramatischen Bedeutung diese Nachbarschaft nicht vermuten läßt.

Daß die Musik zu Così fan tutte von Anfang bis Ende in Wohllaut, Grazie und Klarheit leuchtet, heißt nur mit andern Worten sagen, daß sie mozartisch sei. Dies ist sie im vollen Sinne – wenngleich nicht in der höchsten Steigerung – in den größeren Ensembles. Namentlich das erste Finale ist ein Gebilde von Meisterhand, reizend in der Melodie, bescheiden-geistreich in der Begleitung, von treibender Lebendigkeit des Ausdrucks. Das kleine Quintett in F-Dur (Nr. 9) und das Terzett (Nr. 10) Soave sia il vento sind musikalische Blüten von Lenzesduft und Frühlingsglanz. Neben den größeren Ensembles bilden die Arien und Duette den schwächeren Teil. Viele davon sind nur konventionelle konzertmäßige Ausfüllungen stereotyper Formen, sowohl im Pathetischen wie im Buffo-Stile. Bei

[1] Ähnliches bezweckt ein neuerer Versuch: „Die Dame Kobold. Komische Oper in 3 Aufzügen, frei nach dem gleichnamigen Lustspiel von Pedro Calderon de la Barca. Mit der Musik zu Così fan tutte von W. A. Mozart, bearbeitet von Karl Scheidemantel." Vgl. hierüber „Mitteilungen der Mozartgemeinde in Berlin" III, 6. Heft (November 1909) Die Dresdener Hofoper hat diese Bearbeitung bald wieder fallen lassen.

der melodiösen Anmut des ganzen Werkes und der ansehnlichen Zahl schöner Einzelnummern wäre der Erfolg von Così fan tutte immer noch gesichert, wenn sich der zweite Akt auf der Höhe des ersten hielte. Leider fällt er dramatisch wie musikalisch ab, anstatt daß er das Vorgehende lebhaft steigerte und rasch abschlösse. Mit dem ersten Fallen des Vorhangs ist die armselige Intrige bereits völlig abgenützt. Der zweite Akt kann nur lästige Wiederholungen und eine längst vorausgesehene Lösung bringen. Um den Kampfplatz zu behaupten, müßte die Musik nunmehr mit verdoppeltem Feuer einsetzen. Viele Nummern hätten leidenschaftlicheren Ausdruck, frischeren Rhythmus und südlichere Färbung zugelassen. Die Szene spielt in Neapel, heißt es ja im Libretto. Es ist aber alles in dasselbe Rosenwasser getaucht. Die Handlung nötigte Mozart, allzulange im Süßen, Weichlichen, anmutig Spielerischen zu verweilen – einem Elemente, das seiner Eigenart ohnehin gefährlich war. Für Gegenstücke der Kraft und Größe hatte der Textdichter in keiner Weise gesorgt."

Über die Entstehungsgeschichte der Oper ist nichts bekannt. Wir wissen nur, daß Mozart am 31. Dezember 1789 in seiner Wohnung „eine kleine Opernprobe" abhielt, zu der er Josef Haydn gebeten und – aus finanziellen Gründen – Michael Puchberg eingeladen hatte. Im Briefe vom 29. Dezember, in dem er Puchberg auffordert und gleichzeitig um 400 Gulden Darlehen bittet, heißt es: „Nur Sie und Haydn lade ich dazu. Mündlich werde ich Ihnen Kabalen von Salieri erzählen, die aber alle schon zu Wasser geworden sind."

Mozart verkehrte mit Salieri, litt aber dauernd unter der sich später bis zur Krankhaftigkeit steigernden Zwangsvorstellung, Salieri sei sein Todfeind, der ihn in jeder Beziehung zu schaden suche. Als der Meister mit dem Tode kämpfte, wähnte er sich von diesem Rivalen vergiftet. In Wirklichkeit dachte Antonio Salieri, ein gutmütiger, lebensfreudiger echter Italiener, nicht daran, einen Kollegen zu schädigen, den er mit Armut, Not und Krankheit ringen sah. Es ist bedauerlich, daß das sinnlose Geschwätz von Salieris Intrigen durch die beschränkte Witwe Mozarts in die Nissensche Biographie und von da bis auf den heutigen Tag in alle späteren Darstellungen gedrungen ist. Salieri, der Günstling des Kaisers, saß fest im Sattel und bedurfte kleinlicher Ränke nicht, um sich und seine Werke durchzusetzen.

Die erste Instrumentalprobe im Burgtheater fand am 21. Januar 1790 statt, die Uraufführung Dienstag, den 26. Januar. Die Rolle der Fiordiligi sang Signora Ferraresi, den Guglielmo Signor Benucci, den Ferrando Signor

Calveſi. Im Laufe des Jahres 1790 wurde die Oper im ganzen zehnmal wiederholt; dann unterblieb ſie. Daß ſie beſonderen Erfolg gehabt hätte, iſt nicht überliefert.

In Wien kam Così fan tutte 1794 mit einem deutſchen Text von Gieſecke als „Die Schule der Liebe" im Theater an der Wien von neuem zur Aufführung. Prag lernte die Oper (italieniſch) 1791 kennen, (deutſch 1808); Berlin (deutſch) 1792; Leipzig (deutſch) 1805; Dresden (italieniſch) 1791 und (abermals italieniſch) 1830; Weimar und Frankfurt (deutſch) um 1795; Mailand 1808 und 1814; Turin 1816; Paris (italieniſch) 1811, 1817, 1821; London (italieniſch) 1811, (engliſch) 1826 und (abermals italieniſch) 1842.[1] Am meiſten iſt Così fan tutte in Wien und in Dresden[2] geſpielt worden. Dauernd aber hat ſich dieſe Oper keine Bühne erobert.

---

[1] Nach Jahn-Deiters II, 504. — [2] Così fan tutte war die erſte Mozartiſche Oper, die in Dresden (1791) zur Aufführung gekommen iſt.

XXXI

Aus Mozarts letzten Briefen

1791

An Michael Puchberg (318)

[Wien,] den 13. April 1791.

Wertester Freund und Bruder!

Am 20. dieses [Monats], folglich in sieben Tagen, ziehe ich mein Quartal. Wollen und können Sie mir bis dahin etliche und zwanzig Gulden leihen, so werden Sie mich, bester Freund sehr verbinden, und sollen Sie es den 20. (sowie ich mein Geld ziehe) mit allem Dank wieder zurückhaben. Ich stehe bis dahin an.

Ewig Ihr verbundenster Freund

Mozart.

[Bemerkung von Puchbergs Hand:] Den 13. April 30 Gulden geschickt.

An den Erzherzog Franz (319)[1]

Wien, den..... 1791.

Eure Kaiserliche Hoheit

bin ich so kühn, in aller Ehrfurcht zu bitten, bei Seiner Majestät dem Kaiser und Könige die gnädigste Fürsprache meiner untertänigsten Bitte an Allerhöchstdieselbe zu führen. Eifer nach Ruhm, Liebe zur Tätigkeit und die Überzeugung meiner Kenntnisse heißen mich es wagen, um eine zweite Kapellmeisterstelle zu bitten, besonders da sich der sehr geschickte Kapellmeister Salieri nie dem Kirchenstil gewidmet hat, ich mir aber diesen Stil von Jugend auf ganz zu eigen gemacht habe.

[1] Es ist ungewiß, ob dieses Gesuch, das nur im Entwurf (im Mozarteum) erhalten ist, tatsächlich eingereicht worden ist.

Der wenige Ruhm, den mir die Welt meines Spiels wegen auf dem Pianoforte gegeben, ermuntert mich, auch um die Gnade zu bitten, mir die Kaiserliche Familie zum musikalischen Unterricht allergnädigst anzuvertrauen.

Ganz überzeugt, daß ich mich an den gütigsten und für mich besonders gnädigen Mittler gewendet habe, lebe ich in bester Zuversicht usw.

An den Magistrat der Stadt Wien (320)[1]

Wien, ... Mai 1791.

Hochlöblich
Hochweiser Wienerscher Stadt-Magistrat,
Gnädige Herren!

Als Herr Kapellmeister Hofmann krank lag, wollte ich mir die Freiheit nehmen, um dessen Stelle zu bitten. Da meine musikalischen Talente und Werke sowie meine Tonkunst im Auslande bekannt sind, man überall meinen Namen einiger Rücksicht würdigt, und ich selbst am hiesigen höchsten Hofe als Kompositeur angestellt zu sein seit mehreren Jahren die Gnade habe, hoffte ich, dieser Stelle nicht unwert zu sein und eines hochweisen Stadtmagistrats Gewogenheit zu verdienen. Allein Kapellmeister Hofmann ward wieder gesund, und bei diesem Umstand, da ich ihm die Fristung seines Lebens von Herzen gönne und wünsche, habe ich gedacht, es dürfte vielleicht dem Dienst der Domkirche und meinen gnädigen Herren zum Vorteil gereichen, wenn ich dem schon älter gewordenen Herrn Kapellmeister für jetzt nur unentgeltlich adjungiert würde und dadurch die Gelegenheit erhielte, diesem rechtschaffenen Manne in seinem Dienste an die Hand zu gehen und eines hochweisen Stadtmagistrats Rücksicht durch wirkliche Dienste mir zu erwerben, die ich durch meine auch im Kirchenstil ausgebildeten Kenntnisse zu leisten vor anderen mich fähig halten darf.

Untertänigster Diener
Wolfgang Amadé Mozart,
k. k. Hofkompositeur.

---

[1] Dieses Gesuch fand Bewilligung; Mozart wurde Adjunkt des Kapellmeisters der Stefanskirche, wobei man ihn zum dermaleinstigen Nachfolger Hofmanns designierte. Hofmann starb erst 1793. Sein Nachfolger war J. G. Albrechtsberger.

An den Kantor und Lehrer Josef Stoll in Baden (321)

[Wien, den 30. Mai 1791.]

Liebster Stoll!
(Sei Er kein Schroll!)

Primo möchte ich wissen, ob gestern Stadtler[1] bei Ihnen war und die Messe [die Krönungsmesse][2] von mir begehrt hat? – Ja? – So hoffe ich sie heute noch zu erhalten; wo nicht, so bitte ich Sie, die Güte zu haben, mir sie gleich zu schicken, notabene mit allen Stimmen. Ich werde sie [Ihnen] bald wieder zurückstellen.

Secundo bitte ich Sie, für meine Frau eine kleine Wohnung zu bestellen. Sie braucht nur 2 Zimmer oder ein Zimmer und ein Kabinettchen. Das Notwendigste aber ist, daß es zu ebener Erde sei. Das liebste Quartier wäre mir das, das Goldhahn bewohnt hat, zu ebener Erde beim Fleischhacker. Dahin bitte ich Sie, zuerst zu gehen. Vielleicht ist es noch zu haben. Meine Frau wird Samstag [den 4. Juni] oder längstens Montag [den 6.] hinauskommen. Bekommen wir dieses [Zimmer] nicht, so ist bloß darauf zu sehen, daß es zu ebener Erde sei. Beim Stadtschreiber,[3] wo Herr von Alt zu ebener Erde gewohnt hat, wäre es auch recht, aber das vom Fleischhacker wäre allen übrigen vorzuziehen.

Tertio möchte ich wissen, ob schon Theater in Baden ist.

Ich bitte um schleunige Antwort und Berichtigung dieser drei Punkte. Meine Adresse ist: in der Rauhensteingasse im Kaiserhaus Nr. 970, I. Stock.

Postskriptum. Das ist der dümmste Brief, den ich in meinem Leben geschrieben habe, aber für Sie ist er just recht.

An Michael Puchberg (322)

[? Wien, den . . . Juni 1791.]

Liebster Freund und Ordensbruder!

Meine Sachen habe ich mit Mühe und Sorge so weit gebracht, daß es nur darauf ankommt, mir auf diese 2 Versatzzettel etwas Geld vorzustrecken. Ich bitte Sie bei unsrer Freundschaft um diese Gefälligkeit, aber es müßte augenblicklich geschehen.

Verzeihen Sie meine Zudringlichkeit, aber Sie kennen meine Lage. Ach, hätten

---

[1] Anton Stadtler. – [2] Köchel Nr. 317. – [3] Diese Wohnung ward von Stoll gemietet.

Sie doch das getan, um was ich Sie bat![1] Täten Sie es noch, so ging alles nach Wunsch!

Ewig Ihr

Mozart.

An Frau Konstanze Mozart in Baden (323)

Ma très chère Epouse!

[Wien, 5. Juni 1791.]

Eine Menge Leute sind heute nach St. Stephan gefoppt worden. Die Schwingenschuh und Lisette sind in der Frühe zu mir gekommen. Denen hab ich es selbst gesagt. Dann habe ich die Lorl in die Kirche geschickt, um es dem Jacquin und Schäfer gleich zu sagen. Diese sind gleich zu mir gekommen. Schickte auch gleich, weil er Hofmann[2] auf dem Chore gehen sah.

Mittwoch werde ich in Kompagnie mit den Schwingenschuhischen zu Dir fliegen. Heute nacht schlafe ich bei Leitgeb.[3] Und ich glaube, allzeit. Der Lorl[4] habe ich das Consilium abeundi gegeben.

Ich freue mich, bald etwas von Dir zu lesen. Adieu, Liebe!

Ewig Dein Mann Mozart.

An Konstanze (324)

Wien, den 6. Juni 1791.

Ma très chère Epouse!

J'écris cette lettre dans la petite chambre au jardin chez Leitgeb où j'ai couché cette nuit excellement, et j'espère que ma chère épouse aura poussée cette nuit aussi bien que moi. J'y passerai cette nuit aussi, puisque j'ai congedié Léonore,[5] et je serai tout seul à la maison, ce que n'est pas agréable. J'attends avec beaucoup d'impatience une lettre que m'apprendra, comme vous avez passé le jour d'hier. Je tremble quand je pense au baigne de St. Antoine; car je crains toujours le risque de tomber sur l'escalier en sortant, et je me trouve entre l'espérance et la crainte. Une situation bien désagréable! Si vous n'étiez pas grosse, je craignerais moins. Mais abandonnez cette idée triste! Le ciel aura eu certainement soin de ma chère Stanzi-Marili.

---

[1] Vermutlich hatte Mozart an Puchberg die Bitte gerichtet, ihm einem Dritten gegenüber Bürgschaft zu leisten. – [2] Der Kapellmeister der Stephanskirche. – [3] Josef Leutgeb, Hornist. – [4] Mozarts Hausmädchen, das demnächst in der Tat entlassen wurde. – [5] Mozarts Hausmädchen.

Madame Schwingenschuh m'a priée de leur procurer une loge pour ce soir au théâtre de Wieden, où l'on donnera la cinquième partie d'Antoin, et j'étais si heureux de pouvoir les servir. J'aurai donc le plaisir de voir cette opéra dans leur compagnie.

Diesen Augenblick erhalte ich Dein liebes Schreiben und sehe daraus, daß Du gesund und wohlauf bist.

Madame Leitgeb hat mir heute das Halsbindel gemacht. Aber wie! Lieber Gott! Ich habe freilich immer gesagt: ‚So macht sie's!' Es nützte aber nichts.

Mich freut es, daß Du guten Appetit hast. Wer aber viel frißt, muß auch viel ....., nein, viel gehen, wollte ich sagen. Doch ist es mir nicht lieb, wenn Du große Spaziergänge ohne mich machst. Tue nur alles, was ich Dir rate. Es ist gewiß von Herzen gemeint.

Adieu, Liebe, Einzige! Fang es auch auf in der Luft! Es fliegen 2999 Busserl von mir, die aufs Aufschnappen warten. Nun sag ich Dir etwas ins Ohr ... Du nun mir ... Nun machen wir das Maul auf und zu ... immer mehr und mehr ... Endlich sagen wir: Es ist wegen Plumpi-Strumpi! Du kannst Dir nun dabei denken, was Du willst. Das ist eben die Kommodität.

Adieu! Tausend zärtliche Küsse!

Ewig Dein

Mozart.

An Konstanze (325)

Baden [recte: Wien], den 7. Juni 1791.

N.B. Weil Du Wien geschrieben hast, muß ich ja Baden schreiben!

Liebstes, bestes Weibchen!

Mit unbeschreiblichem Vergnügen habe ich Dein Letztes vom 6. [Juni] erhalten und daraus ersehen, daß Du wohl und gesund bist.

Morgen früh 5 Uhr fahren wir, drei Wagen voll, weg. Ich hoffe also zwischen 9 und 10 Uhr in Deinen Armen all das Vergnügen zu fühlen, was ein Mann, der seine Frau so liebt wie ich, nur immer fühlen kann. Nur schade, daß ich weder das Klavier noch den Vogel[1] mitnehmen kann. Deswegen würde ich

[1] Mozart beabsichtigte offenbar, mehrere Tage in Baden zu bleiben.

lieber allein gefahren sein. Nun kann ich mich aber nimmer mit guter Art losmachen.

Gestern aß ich mit Süßmayer[1] in der Ungarischen Krone[2] zu Mittag, weil ich um 1 Uhr noch in der Stadt zu tun hatte. Heute weißt Du ohnehin, daß ich bei Schikaneder esse, weil Du auch darzu eingeladen warst.

Brief von der Duschek ist noch keiner da. Werde aber heute noch nachfragen. Den Hut werde ich, wenn es anders möglich ist, gewiß mitbringen.

Adieu, Schatzerl! Wie ich mich auf morgen freue, kann ich Dir nicht sagen.

Ewig Dein

Mozart.

An Konstanze (326)

[Wien, Sonntag, den 12. Juni 1791.]

Ma très chère Epouse!

Priez avec moi contre mon mauvais sort! Mademoiselle Kirchgæssner[3] ne donne pas son Académie lundi! Par consequent j'aurais pu vous posséder, ma chère, tout ce jour de dimanche.[4] Mercredi je viendrai sûrement.

Ich muß eilen, weil es schon 3/4 auf 7 Uhr ist, und der Wagen geht um 7 Uhr. Nimm Dich im Bad in acht, daß Du nicht fallest, und bleibe nie allein! Auch würde ich an Deiner Stelle einen Tag aussetzen, um das Ding nicht zu gähe anzupacken. Ich hoffe, es hat diese Nacht jemand bei Dir geschlafen. Ich kann Dir nicht sagen, was ich darum geben würde, wenn ich, anstatt hier zu sitzen, bei Dir in Baden wäre.

Aus lauter langer Weile habe ich heute von der Oper[5] eine Arie komponiert. Ich bin schon um 1/2 5 Uhr aufgestanden. Meine Uhr – erstaune! – habe ich aufgebracht; aber, weil ich keinen Schlüssel hatte, leider nicht aufziehen können. Ist das nicht traurig? Schlumba! Das ist wieder ein Wort zum Denken. Ich habe die große Uhr dafür aufgezogen.

---

[1] Franz Xaver Süßmayer (1766 bis 1803), Mozarts Schüler und Amanuensis. – [2] Gasthof in der Himmelpfortgasse. — [3] Gemeint ist ein Konzert für die blinde Harmonika-Virtuosin Marianne Kirchgäßner (1770 bis 1808), der Mozart am 23. Mai 1791 ein Adagio und Rondo für Harmonika, Flöte, Oboe, Viola und Violoncell (Köchel Nr. 617) geschrieben hatte. Das Konzert war vom 13. auf den 19. Juni verschoben worden. – [4] Mozart hatte sich vom 8. bis 12. früh in Baden aufgehalten und war wegen des Konzerts am 12. früh nach Wien zurückgefahren. Da wir aus den nächsten Tagen keine Briefe besitzen, ist Mozart vermutlich schon am 13. wieder nach Baden gefahren. – [5] Die Zauberflöte.

Adieu, Liebe! Heute esse ich bei Puchberg. Ich küsse Dich tausendmal und sage in Gedanken mit Dir:

Tod und Verzweiflung war sein Lohn![1]

Dein Dich ewig liebender Mann

W. A. Mozart.

Der Karl soll sich gut aufführen! Küsse ihn für mich!
Nimm Dich morgens und abends, wenn es kühl ist, in acht!

An Konstanze (327)

[Wien, den 25. Juni 1791, früh.]

Liebstes, bestes Weibchen!

Ich schreibe Dir jetzt nur wenig und in Eile, weil ich dem Leitgeb eine Überraschung mache und zum Frühstück hinausgehe. Nun ist es ½6 Uhr. Nach Tisch werde ich Dir mehr schreiben. Ich hoffe auch, bis dahin etwas von Dir zu lesen.

Adieu! Ich habe Dir nur einen Guten Morgen sagen wollen. Gib acht auf Dich, besonders mit dem Baden. Fühlst Du Dich nur ein bißchen schwach, so höre gleich auf! Adieu! Tausend Küsse!

Mozart.

An Michael Puchberg (328)

Wien, den 25. Juni 1791.

Liebster, bester Freund!
Verehrungswürdigster Bruder!

Geschäfte halber habe ich heute nicht das Vergnügen haben können, mündlich mit Ihnen zu sprechen. Ich habe eine Bitte. Meine Frau schreibt mir, daß sie merke, man möchte (obwohl es nicht zu prätendieren sei) sowohl wegen Quartier als auch wegen Kost und Brot gern etwas Geld sehen, und verlangt also, ich möchte ihr [welches] schicken. Ich, in der Meinung, alles [erst] auf die Letzt beim Abzug in Ordnung zu bringen, befinde mich nun deswegen in einer großen Verlegenheit. Meine Frau möchte ich nicht unangenehmen Sachen aussetzen, und entblößen kann ich mich dermalen nicht. Wenn Sie, bester Freund, mich mit etwas unterstützen können, das ich ihr sogleich hinaus schicke, so verbinden Sie

[1] Zitat aus der Zauberflöte.

mich recht sehr. Es kommt ohnehin nur auf einige Tage an, so empfangen Sie in meinem Namen 2000 Gulden, wovon Sie sich dann gleich bezahlt machen können.[1]

Ewig Ihr

Mozart.

[Vermerk von Puchbergs Hand:] Eodem die 25 Gulden geschickt.

An Konstanze (329)

Wien, den 25. Juni 1791.

Heute machte ich dem [Leutgeb] eine Überraschung. Ich ging zuerst zu den Rehbergischen, und da schickte die Frau eine Tochter hinauf, ihm zu melden, daß ein alter guter Bekannter aus Rom[2] da sei; er wäre schon alle Häuser abgelaufen und hätte ihn nicht finden können. Er schickte zurück, ich möchte nur ein wenig warten. Unterdessen legte sich der arme Narr – wie an einem Sonntage – das schönste Kleid an und frisierte sich prächtig. Du kannst Dir vorstellen, wie wir ihn dann ausgelacht haben. Ich muß halt immer einen Narren haben!

Wo ich geschlafen habe? Zu Haus, versteht sich. Ich habe recht gut geschlafen. Nur haben mir die Mäuse rechtschaffen Gesellschaft geleistet. Ich habe ordentlich mit ihnen diskurriert. Vor 5 Uhr war ich schon wach.

Dem Süßmayer werd ich mündlich antworten. Mir ists leid ums Papier.

Postskriptum. Es würde doch gut sein, wenn Du dem Karl ein bißchen Rhabarber gäbest.

An Konstanze (330)

[Wien,] Sonntag [? den 26. Juni 1791].

Liebstes, bestes Weibchen!

Warum habe ich denn gestern abend keinen Brief bekommen? Damit ich länger des Badens wegen in Ängsten leben muß? Dieses und noch etwas verdarb mir den ganzen gestrigen Tag. Ich war Vormittag bei ***,[3] und er versprach mir, zu kommen, um alles in Ordnung zu bringen. Ich konnte also deswegen nicht bei Puchberg speisen, sondern mußte warten. Ich wartete ... Es schlug 1/23 Uhr ... Er kam nicht. Ich schrieb also ein Billett und schickte das Mensch[4] zu seinem

[1] Wie aus den folgenden Briefen hervorgeht, hatte Mozart vor, ein Darlehen von 2000 Gulden aufzunehmen. – [2] Mozart und Leutgeb waren sich 1773 in Italien begegnet. Seit 1780 lebte Leutgeb in Wien. – [3] Im Original durch Nissens Hand unleserlich gemacht; vielleicht „Wezlar" oder „Loibl". – [4] Mensch = Dienstbote.

Vater. Ich ging unterdessen zur „Ungarischen Krone", weil es überall zu spät war. Sogar da mußte ich alleine essen, weil die Gäste alle schon fort waren. In den Ängsten, die ich Deinetwegen hatte, und dem Unwillen des *** wegen, kannst Du Dir mein Mittagessen vorstellen! Hätte ich doch nur eine Seele gehabt zu einem kleinen Trost. Für mich ist es gar nicht gut, alleine zu sein, wenn ich etwas im Kopfe habe.

Um 1/4 Uhr war ich schon wieder zu Hause. Das Mensch war noch nicht zurück. Ich wartete . . . wartete . . . Um 1/2 7 Uhr kam sie mit einem Billett. Warten ist gewiß allezeit unangenehm, aber noch viel unangenehmer ist es, wenn die Folge davon der Erwartung nicht entspricht! Ich las lauter Entschuldigungen, daß er noch nichts Bestimmtes hätte erfahren können, und lauter Beteuerungen, daß er mich gewiß nicht vergessen und ganz gewiß Wort halten würde.

Ich ging dann, um mich aufzuheitern, zum Kasperl in die neue Oper „Der Fagottist",[1] die so viel Lärm macht. Aber es war nichts daran. Im Vorbeigehen sah ich nach, ob nicht Loibl[2] im Kaffeehause sei. Aber auch nicht.

Zur Nacht aß ich (um nicht alleine zu sein) wieder in der Krone. Da hatte ich doch wenigstens Gelegenheit zu reden. Ging dann gleich zu Bette. Um 5 Uhr früh war ich wieder auf, zog mich gleich an, ging zu Montecuculi.[3] Diesen traf ich. Dann zu ***. Der war aber schon ausgeflogen. Mir ist nur leid wegen Dir, daß ich heute früh unverrichteter Sache nicht schreiben konnte. Ich hätte Dir gern geschrieben!

Nun gehe ich hinaus zu den Rehbergischen, zur großen Freundschaftstafel. Hätte ich es nicht so feierlich versprochen, und wäre es nicht äußerst unhöflich, auszubleiben, so würde ich auch da nicht hinausgehen. Doch was würde es mir auch nützen?

Nun fahre ich auf morgen weg von hier und zu Dir hinaus. Wenn nur meine Sachen in Ordnung wären! Wer wird nun anstatt meiner den *** stupfen? Wird er nicht gestupft, so wird er kalt. Ich war nun alle Morgen bei ihm. Sonst würde er nicht einmal das getan haben.

Ich bitte Dich, gehe heute nicht ins Kasino, auch wenn die Schwingenschuh hinauskommen sollte. Spare es, bis ich bei Dir bin. Wenn ich nur schon Nachricht von Dir hätte! Nun ist es 1/2 11 Uhr, und um 12 Uhr wird schon gespeist . . .

[1] Die Erstaufführung dieser Operette von Wenzel Müller war am 8. Juni 1791. — [2] Johann Martin Loibl, Rechnungsrat, Freimaurer und Musikfreund. — [3] Vermutlich ein Spitzname oder, wie Jahn-Deiters (II, 557) meint, ein Graf dieses Namens.

Nun schlägt es 11 Uhr! Nun kann ich nicht mehr warten!

Adieu, liebes Weibchen! Liebe mich wie ich Dich! Ich küsse Dich tausendmal in Gedanken.

Ewig Dein

Mozart.

An Konstanze (331)

[Wien, den 2. Juli 1791.]

Liebstes Weibchen!

Den Augenblick komme ich an.[1] Ich war schon bei Puchberg und Montecuculi. Letzterer war nicht zu Hause. Ich gehe heute noch um 1/2 10 zu ihm. Nun suche ich *** auf. Du wirst jetzt einen Brief von Montecuculi an mich in Händen haben.

Da ich vermute, daß ich .... über Sonntag in Wien werde bleiben müssen, so bitte ich Dich, mir die zwei Sommerkleider, das weiße und das braune, mit den Hosen zu schicken.

Ich bitte Dich, bade nur einen Tag um den andern und immer nur eine Stunde! Wenn Du aber willst, daß ich ganz beruhigt sein soll, so bade gar nicht, bis ich wieder bei Dir bin!

Adieu! Ich küsse Dich tausendmal und bin ewig

Dein Mozart.

NB. Grüße mir den Snai![2] Ich laß ihn fragen, wie's ihm geht. Wie einem Ochsen halt. Er soll fleißig schreiben, daß ich meine Sachen bekomme. Adieu!

Beim Primus,[3] bei dem braven Mann, petschiere ich diesen Brief.

An Konstanze (332)

[Wien,] Sonntag, den 3. Juli 1791.

Liebstes, bestes Herzensweibchen!

Ich habe Deinen Brief mit dem von Montecuculi richtig erhalten und daraus mit Vergnügen ersehen, daß Du gesund und wohl bist. Hab mirs wohl eingebildet: Du wirst zweimal nacheinander baden! Kriegst schon Deine Schläge, wenn ich wieder zu Dir komme!

Ich danke für das überschickte Finale und die Kleider; kann aber nicht

[1] Mozart hatte sich wiederum ein paar Tage in Baden aufgehalten. — [2] Unter Snai ist vermutlich Süßmayer gemeint. — [3] Wahrscheinlich der Hausmann im Hause, wo Mozart wohnte.

begreifen, daß Du keinen Brief dazu geschrieben hast. Hab alle Säcke im Rock und in den Beinkleidern durchsucht. Vielleicht, daß ihn die Briefträgerin noch im Sack herumträgt! Mich freut nur, daß Du Dich wohl befindest, liebes Weiberl, und ich verlaß mich darauf, daß Du meinem Rat folgen wirst. Dann kann ich doch ein bißchen ruhiger sein.

Was meine Gesundheit anbelangt, so befinde ich mich recht wohl. Meine Geschäfte,[1] hoffe ich, werden so viel wie möglich gut gehen. Ganz ruhig kann ich noch nicht sein, bis es nicht zu Ende ist. Doch hoffe ich, es bald zu enden.

Ich hoffe, [? Süßmayer] wird nicht vergessen, das, was ich ihm herausgelegt, auch gleich zu schreiben. Auch hoffe ich, heute die Stücke von meiner Partitur (so ich verlangt) zu erhalten. Aus ***'s lateinischem Briefe merke ich, daß Ihr keinen Wein trinkt. Das ist mir nicht recht. Rede mit dem Türmemeister! Er macht sich gewiß ein Vergnügen daraus, ihn Dir auf meine Rechnung zu geben. Es ist ein gesunder Wein und nicht teuer. Das Wasser aber ist zu schlecht.

Gestern habe ich (bei Schikaneder) mit dem Oberstleutnant gespeist, der auch in Antoni-Bad ist. Heute esse ich bei Puchberg.

Adieu, Schatzerl, liebe Stanzi-Marili. Ich muß eilends schließen, denn ich höre 1 Uhr schlagen, und Du weißt, daß man bei Puchberg früh ißt. Adieu!

Ewig

Dein Mozart.

Küsse vielmals den Karl – und peitsche den Tischnarren![2]

An Konstanze (333)

[Wien, den 4. Juli 1791.]

Liebstes Weibchen!

Kurz muß ich sein. Es ist 1/2 2 Uhr. Ich hab noch nicht gegessen. Ich wollte, ich könnte Dir mehr schicken. Hier sind einstweilen 3 Gulden. Morgen mittag bekommst Du schon mehr. Sei lustig, aufgeräumt! Es wird noch alles gut gehen.

Ich küsse Dich tausendmal. Ich bin zu matt vor Hunger.

Adieu!

Ewig Dein

Mozart.

Ich habe bis jetzt gewartet, weil ich hoffte, Dir mehr Geld schicken zu können.

[1] Gemeint ist das erhoffte größere Darlehen. – [2] Wohl Süßmayer.

An Konstanze (334)

Wien, den 5. Juli 1791.

Liebstes, bestes Weibchen!

Hier sind 25 Gulden! Mache im Bad Deine Richtigkeit. Wenn ich dann komme, machen wir sie im ganzen.

Ich muß zu Wezlar[1] eilen. Sonst treffe ich ihn nicht mehr an.

Adieu! Ich küsse Dich tausendmal und bin ewig Dein

Mozart.

P. S. Hast Du nicht gelacht, wie Du 3 Gulden erhalten hast? Ich dachte mir aber: es ist doch besser als nichts! Unterhalte Dich gut, Schatzerl, und sei ewig meine Stanzi=Marili!

An Konstanze (335)

Wien, den 5. Juli 1791.

Liebstes, bestes Weibchen!

Sei nicht melancholisch, ich bitte Dich!

Ich hoffe, Du wirst das Geld erhalten haben. Für Deinen Fuß ist es doch besser, Du bist noch im Bade, weil Du da besser ausgehen kannst [als in der Stadt]. Ich hoffe Dich Samstag umarmen zu können; vielleicht noch eher. Sobald mein Geschäft zu Ende ist, bin ich bei Dir; denn ich habe mir vorgenommen, in Deiner Umarmung auszuruhen. Ich werd es auch brauchen, denn die innerliche Sorge, die Bekümmernis und das damit verbundene Laufen mattet einen doch nicht wenig ab.

Das letzte Paket habe ich richtig erhalten und danke Dir dafür. Ich bin so froh, daß Du nicht mehr badest, daß ich es Dir nicht sagen kann. Mit einem Worte: mir fehlt nichts als Deine Gegenwart. Ich kann es nicht erwarten. Ich könnte Dich nun ganz hereinlassen, wenn meine Sache zu Ende ist, allein ich wünschte doch noch ein paar Tage bei Dir in Baden zu verleben.

*** ist eben bei mir und sagt, ich solle es mit Dir so machen. Er hat einen Gusto auf Dich und glaubt fest, Du müßtest es spüren.

Was macht denn mein zweiter Narr? Mir tut unter den beiden Narren die Wahl wehe! Als ich gestern abend in die Krone kam, da fand ich den englischen Lord ganz abgemattet daliegen, weil er immer noch auf den Snai wartet. Heute, als ich zum Wezlar ging, sah ich ein paar Ochsen am Wagen angespannt, und

[1] Raimund von Wezlar, reicher Jude, in dessen Haus Mozart 1782 gewohnt hatte.

als sie zu ziehen anfingen, machten es die Ochsen mit dem Kopfe akkurat so wie unser närrischer Snai!

Wenn Du was brauchst, Schatzerl, so schreibe es mir aufrichtig, und ich werde gewiß mit wahrem Vergnügen in allem zu kontentieren suchen meine Stanzi-Marili.

Ewig Dein

Mozart.

Der Karl soll sich gut aufführen, so werd ich vielleicht seinen Brief beantworten. Adieu!

An Konstanze (336)

Wien, Mittwoch, den 6. Juli 1791.

Liebstes, bestes Weibchen!

Mit unbeschreiblichem Vergnügen erhielt ich die Nachricht des sicheren Empfangs des Geldes. Ich kann mich nicht erinnern, daß ich Dir geschrieben hätte, du solltest alles in Richtigkeit bringen. Wie konnt ich denn das als ein vernünftiges Geschöpf schreiben? Ist es so, so muß es sehr in Gedanken geschehen sein! Wie es dermalen, da ich so viele wichtige Sachen im Kopfe habe, sehr möglich ist. Meine Absicht war nur auf das Bad gerichtet. Das übrige ist für Deinen Gebrauch. Und was dann noch zu bezahlen ist (wovon ich schon so meine Rechnung gemacht habe), werde ich selbst bei meiner Hinkunft in Ordnung bringen.

Eben jetzt wird Blanchard[1] entweder steigen oder die Wiener zum dritten Male foppen. Die Historie mit Blanchard ist mir heute gar nicht lieb. Sie bringt mich um den Schluß meines Geschäfts. *** versprach mir, bevor er hinausführe, zu mir zu kommen; kam aber nicht. Vielleicht kommt er, wenn der Spaß vorbei ist. Ich warte bis 2 Uhr; dann werfe ich einen Bissen Essen hinein und suche ihn allerorten auf. Das ist ein nicht gar zu angenehmes Leben. Geduld! Es wird schon besser kommen. Ich ruhe dann in Deinen Armen aus!

Ich danke Dir für Deinen Rat, mich nicht ganz auf *** zu verlassen; aber in dergleichen Fällen muß man nur mit einem zu tun haben. Wendet man sich an zwei oder drei und das Geschäft gelingt überall, so erscheint man bei den andern, wo man es dann nicht annehmen kann, als ein Narr oder ein unverläßlicher Mann.

[1] Gemeint ist der Luftschiffer Blanchard, der mit seinem Montgolfierschen Ballon am 6. Juli 1791 im Prater aufstieg.

Nun kannst Du mir aber kein größeres Vergnügen machen, als wenn Du vergnügt und lustig bist. Denn nur wenn ich gewiß weiß, daß Dir nichts abgeht, dann ist mir alle meine Mühe lieb und angenehm; und die fatalste und verwirrteste Lage, in der ich mich immer befinden könnte, wird mir zur Kleinigkeit, wenn ich weiß, daß Du gesund und lustig bist. Und nun lebe recht wohl! Benutze Deine Tischnarren! Denkt und redet oft von mir! Liebe mich ewig, wie ich Dich liebe, und sei ewig meine Stanzi=Marili, wie ich ewig sein werde

Dein

Stu! – Knaller – paller –
Schnupp – schnapp – schnur –
Schnepeperl –
Snai!

Gib dem ***[1] eine Ohrfeige und sag, Du hättest eine Fliege totschlagen müssen, die ich sitzen gesehen hätte! Adieu! Fang auf! Fang auf! Bi – bi – bi! Drei Busserln, zuckersüße, fliegen daher!

An Konstanze (337)

Wien, den 7. Juli 1791.

Liebstes, bestes Weibchen!

Du wirst mir schon verzeihen, daß Du jetzt immer nur einen Brief von mir bekommst. Die Ursache ist: ich muß *** gefangen halten, darf ihn nicht echappieren lassen. Alle Tage um 7 Uhr früh bin ich schon bei ihm.

Ich hoffe, Du wirst mein gestriges Schreiben auch richtig erhalten haben. Ich war nicht beim Ballon, denn ich kann mirs so einbilden. Auch glaubte ich, es würde diesmal wieder nichts daraus werden. Aber nun ist Jubel unter den Wienern. So sehr sie bisher geschimpft haben, so loben sie ihn nun.[2]

Nun wünsche ich nichts, als daß meine Sachen schon in Ordnung wären, nur um wieder bei Dir zu sein. Du kannst nicht glauben, wie mir die ganze Zeit her die Zeit lang um Dich war. Ich kann Dir meine Empfindung nicht erklären. Es ist eine gewisse Leere, die mir halt wehe tut; ein gewisses Sehnen, das nie befriedigt wird, folglich nie aufhört, immer fortdauert, ja von Tag zu Tag wächst. Wenn ich denke, wie lustig und kindisch wir in Baden beisammen waren, und welche traurige, langweilige Stunden ich hier verlebe. Es freut mich auch meine

[1] Wohl Süßmayer. – [2] Blanchard.

Arbeit nicht, weil, gewohnt, bisweilen auszusetzen und mit Dir ein paar Worte zu sprechen, dies Vergnügen nun leider eine Unmöglichkeit ist. Gehe ich ans Klavier und singe ich etwas aus der Oper, so muß ich gleich aufhören. Es macht mir zu viel Empfindung . . .

Basta! Wenn diese Stunde meine Sache[1] zu Ende ist, so bin ich schon die andre Stunde nicht mehr hier. Neues weiß ich Dir nicht zu schreiben.

Adieu, liebstes Weibchen!

Ewig Dein

Mozart.

An Konstanze (338)

Wien, den 8. Juli 1791.

Liebstes, bestes Weibchen!

Deinen Brief vom 7. samt Quittung habe ich erhalten.

Ich hoffe, Du wirst mein gestriges Schreiben richtig erhalten haben. Nun kommt die Zeit, die glückliche Zeit unseres Wiedersehens immer näher. Habe Geduld! Nur muntre Dich soviel wie möglich auf!

Du hast mich durch Dein gestriges Schreiben ganz niedergeschlagen, so daß ich fast wieder den Entschluß faßte, unverrichteter Dinge[2] hinauszufahren. Aber was hätten wir denn davon? Daß ich gleich wieder herein müßte, oder daß ich, anstatt vergnügt, in Ängsten leben müßte! In ein paar Tagen muß die Geschichte ein Ende nehmen. *** hat es mir zu ernstlich und feierlich versprochen. Dann bin ich gleich bei Dir.

Bleibe noch! Ich komme dann, Dich abzuholen oder Dir zu Gefallen auch etliche Tage zu bleiben. Aber wie gesagt, wenn Du willst, so kommst Du morgen herein. Schreibe es mir aufrichtig!

Nun lebe recht wohl, liebste Stanzi=Marili! Ich küsse Dich millionenmal und bin ewig

Dein Mozart.

An Konstanze (339)

[Wien, den 8. Juli 1791.]

Ma très chère Epouse!

*** ist den Augenblick nach Baden. Jetzt ist es 9 Uhr abends. Seit 3 Uhr bin ich bei ihm. Nun, glaube ich, wird er Wort halten. Er versprach mir, Dich zu besuchen. Ich bitte Dich, ihm auch recht zuzusetzen! Ich bitte Dich, aber ja

[1] Die Geldaffäre. — [2] Ehe das Geld da ist.

nicht ins Kasino zu gehen. Primo ist diese Kompagnie ... Du verstehst mich wohl! Und secundo: tanzen könntest Du ohnehin nicht. Und zuschauen? Das ist besser, wenns Mannerl dabei ist.

Ich muß schließen, weil ich noch zu Montecuculi muß. Ich habe Dir nur dieses beichten wollen. Der rechte Brief kommt morgen.

Adieu! Tue, was ich Dir geschrieben habe hinsichtlich des Badens, und liebe mich so, wie ich Dich liebe und ewig lieben werde.

Ewig Dein

Mozart.

Grüße mir Deine Hofnarren!

An Joseph Stoll in Baden (340)

Wien, [Dienstag] den 12. Juli 1791.

Liebster Stoll!
Bester Knoll!
Größter Schroll!
Bist sternvoll!
Gelt, das Moll
Tut Dir wohl?

Ich habe eine Bitte an Sie, und die ist: Sie möchten die Güte haben, mir morgen gleich mit dem ersten Wagen die Messe von mir ex B, die wir vorigen Sonntag gemacht haben,[1] samt dem Graduale ex B von Michael Haydn Pax vobis, so wir auch gemacht haben, hereinschicken – versteht sich: nicht die Partitur, sondern die Stimmen – weil ich gebeten worden bin, in einer Kirche eine Messe zu dirigieren. Glauben Sie nur nicht, daß es so eine Ausflucht sei, die Messe wieder zu haben. Wenn ich sie nicht gerne in Ihren Händen wüßte, würde ich sie Ihnen nie gegeben haben. Im Gegenteile mache ich mir ein Vergnügen, wenn ich Ihnen eine Gefälligkeit erweisen kann. Ich verlasse mich ganz auf Sie, denn ich habe mein Wort gegeben.

Mozart.

[Nachschrift von Süßmayers Hand:]

Bester Herr von Schroll!

Setzen Sie uns nicht an, sonst sitzen wir im Dreck! Meine herzlich zärtliche Handschrift gibt Zeugnis ob der Wahrheit [dessen], was Sie Herr von Mozart

[1] Köchel Nr. 275.

ersucht. Folglich: die Messe und das Graduale von Michael Haydn! Wir werden Ihnen selbiges sogleich zurücksenden.

Apropos! Erweisen Sie mir eine Gefälligkeit, meiner lieben Theres einen Handkuß auszurichten. Wo nicht: ewige Feindschaft! Davon muß Ihre Handschrift Zeuge sein, so wie die meinige gegenwärtig! Alsdann sollen Sie richtig die Michael Haydnsche Messe bekommen, um die ich meinem Vater schon geschrieben habe.

Also: ein Mann hält sein Wort!

Ich bin Ihr echter Freund

Franz Süßmayer

. . . . . [1]

. . . . . [2], den 12. Juli.

An Frau Konstanze Mozart in Baden (341)[3]

[Wien,] Freitag [den 7. Oktober] um 1/2 11 Uhr nachts.

Eben komme ich von der Oper Die Zauberflöte. Sie war ebenso voll wie allezeit. Das Duetto Mann und Weib und das Glöckchenspiel im I. Akt wurden wie gewöhnlich wiederholt; auch im II. Akt das Knaben-Terzett. Was mich aber am meisten freut, ist der stille Beifall. Man sieht recht, wie sehr und immer mehr diese Oper steigt.

Nun meinen Lebenslauf! Gleich nach Deiner Abfegelung spielte ich mit Herrn von Mozart (der die Oper beim Schikaneder geschrieben hat) zwei Partien Billard. Dann verkaufte ich um 14 Dukaten meinen Klepper.[4] Dann ließ ich mir durch Joseph[5] den Primus rufen und schwarzen Kaffee holen, wobei ich eine herrliche Pfeife Tabak schmauchte. Dann instrumentierte ich fast das ganze Rondo für Stadtler.[6] In dieser Zwischenzeit kam ein Brief von Prag von Stadtler.[7] Die Duschekischen sind alle wohl. Mir scheint es, sie[8] muß noch gar keinen Brief von Dir erhalten haben. Und doch kann ich das fast nicht glauben. Genug! Sie

---

[1] und [2] Der erste Veröffentlicher dieses Briefes hat an den punktierten Stellen ein paar Sanskülotterien unterdrückt. — [3] Zwischen den Briefen 340 und 341 liegt Mozarts letzte Reise nach Prag, an der Konstanze teilgenommen hat, vgl. Kapitel XXXII. — [4] Klepper = Pferd. — [5] Joseph Deiner. — [6] Im Klarinettenkonzert (N. Cl. 579; K. 622). — [7] Anton Stadtler weilte noch immer in Prag. Vermutlich hatte er bei der Uraufführung des Titus mitgewirkt. — [8] Josefine Duschek.

wissen schon alle die herrliche Aufnahme meiner deutschen Oper. Das Sonderbarste dabei ist, daß den Abend [den 30. September 1791], als meine neue Oper [Die Zauberflöte] mit so vielem Beifalle [in Wien] zum ersten Male aufgeführt wurde, in Prag der Tito zum letzten Male auch mit außerordentlichem Beifall aufgeführt worden ist. Alle Stücke sind applaudiert worden. Der Bedini [als Annio] sang besser als allezeit. Das Duettchen ex A von den beiden Mädchens wurde wiederholt; und gerne, hätte man nicht Marchetti [als Vitellia][1] geschont, hätte man auch das Rondo repetiert.

Dem Stodla[2] wurde – „o böhmisches Wunder!" schreibt er – aus dem Parterre und sogar aus dem Orchester Bravo! zugerufen. „Ich hab mich aber auch recht angesetzt", schreibt er. Auch schrieb er (der Stodla), daß er nun einsähe, daß er ein Esel ist – der *** versteht sich, nicht der Stodla! Ja, der, der ist ein rechter Esel.

Um 1/2 6 Uhr ging ich zum Stubentor hinaus und machte meinen Favorit-Spaziergang über die Glacis[3] ins Theater.

Was sehe ich? Was rieche ich? Der Primus ist es mit den Karbonadeln![4] Gusto! Jetzt esse ich auf Deine Gesundheit. Eben schlägt es 11 Uhr. Vielleicht schläfst Du schon ... St! St! St! Ich will Dich nicht aufwecken!

An Konstanze (342)

[Wien,] Samstag, den 8. [Oktober 1791].

Du hättest mich gestern beim Nachtessen sehen sollen! Das alte Tischgerät habe ich nicht gefunden. Folglich habe ich ein schneeblümelweißes hergegeben und den doppelten Leuchter mit Wachs vor meiner ...

Nach dem Briefe Stadtlers sollen die ***ischen schon hier durch sein. Auch hat die Duschek sicher einen Brief von Dir erhalten, denn er schreibt: „Die Affektion war sehr mit des Matthias' Nachschrift zufrieden; sie sagte: der ESEL gefällt mir so, wie er ist."

Der Friseur ist akkurat um 6 Uhr gekommen, und Primus hat schon um 1/2 6 eingefeuert und mich 3/4 geweckt.

Warum muß es jetzt eben regnen? Ich hoffte, daß Du schönes Wetter haben solltest! Halte Dich nur hübsch warm, damit Du Dich nicht erkältest. Ich hoffe,

---

[1] Maria Marchetti-Fantozzi (geb. 1767). – [2] Stadtler. – [3] Die Festungswälle. – [4] Fleischklößchen.

daß Dir das Bad einen guten Winter machen wird; denn nur dieser Wunsch, daß Du gesund bleiben mögest, hieß mich Dich antreiben, nach Baden zu gehen. Mir wird jetzt schon die Zeit lang um Dich. Das sah ich alles vorher. Hätte ich nichts zu tun, so würde ich gleich auf 8 Tage mit Dir hinausgegangen sein. Ich habe aber daraus gar keine Bequemlichkeit zum Arbeiten, und ich möchte gerne soviel wie möglich aller Verlegenheit ausweichen. Nichts Angenehmeres, als wenn man etwas ruhig leben kann. Deswegen muß man fleißig sein, und ich bin es gerne.

Adieu, liebes Weibchen! Der Wagen will abfahren. Ich hoffe heute gewiß etwas von Dir zu lesen, und in dieser süßen Hoffnung küsse ich Dich tausendmal und bin

ewig Dein
Dich liebender Mann
W. A. Mozart.

An Konstanze (343)

Samstag [den 8. Oktober 1791?], nachts um ½11 Uhr.

Liebstes, bestes Weibchen!

Mit größtem Vergnügen und Freudegefühle fand ich bei meiner Zurückkunft aus der Oper [Die Zauberflöte] Deinen Brief. Die Oper ist, obwohl Samstag allzeit wegen Posttag ein schlechter Tag ist, bei ganz vollem Theater mit dem gewöhnlichen Beifall und Repetitionen aufgeführt worden. Morgen wird sie noch gegeben, aber Montag wird ausgesetzt. Folglich muß Süßmayer den Stoll Dienstag hereinbringen, wo sie wieder zum erstenmal gegeben wird. Ich sage zum erstenmal, weil sie vermutlich wieder etlichemal nacheinander gegeben werden wird.

Jetzt habe ich eben ein köstliches Stück Hasen zu Leib genommen, das mir Primus (der mein getreuer Kammerdiener ist) gebracht hat. Da mein Appetit heute etwas stark ist, so schickte ich ihn wieder fort, mir noch etwas, wenn es möglich ist, zu bringen.

In dieser Zwischenzeit fahre ich also fort, Dir zu schreiben. Heute früh habe ich so fleißig geschrieben, daß ich mich bis ½2 Uhr verspätet habe. Ich lief also in größter Eile zu Hofer[1] (nur um nicht allein zu essen), wo ich auch die Mama[2] antraf. Gleich nach Tisch ging ich wieder nach Hause und schrieb bis zur Oper-

[1] Mozarts Schwager. — [2] Frau Cäcilie Weber.

zeit. Leitgeb bat mich, ihn wieder hineinzuführen, und dies tat ich auch. Morgen führe ich die Mama hinein. Das Büchel hat Hofer ihr schon vorher zu lesen gegeben. Bei der Mama wirds wohl heißen: die schaut die Oper, aber nicht, die hört die Oper. ***'s hatten heute eine Loge. Sie zeigte über alles recht sehr ihren Beifall, aber er, der Allerfeind, zeigte so sehr den Bayern, daß ich nicht bleiben konnte, oder ich hätte ihn einen Esel heißen müssen. Unglückseligerweise war ich eben drinnen, als der zweite Akt anfing, folglich bei der feierlichen Szene. Er belachte alles. Anfangs hatte ich Geduld genug, ihn auf einige Stellen aufmerksam machen zu wollen. Allein er belachte alles. Da wards mir nun zu viel. Ich heiß ihn Papageno und ging fort. Ich glaube aber nicht, daß es der Dalk verstanden hat. Ich ging also in eine andere Loge, worin sich Flamm mit seiner Frau befand. Da hatte ich alles Vergnügen, und da blieb ich auch bis zu Ende. Nur ging ich auf das Theater bei der Arie des Papageno mit dem Glockenspiel, weil ich heute so einen Trieb fühlte, es selbst zu spielen. Da machte ich mir einen Spaß. Wo Schikaneder[1] einmal eine Haltung hat, machte ich ein arpeggio. Der erschrak, schaute in die Szene und sah mich. Als es das zweitemal kam, machte ich es nicht. Nun hielt er und wollte gar nicht mehr weiter. Ich erriet seine Gedanken und machte wieder einen Akkord. Da schlug er auf das Glockenspiel und sagte: Halts Maul! – Alles lachte. Ich glaube, daß viele durch diesen Spaß das erstemal erfuhren, daß er das Instrument nicht selbst schlägt. Übrigens kannst Du nicht glauben, wie scharmant man die Musik aufnimmt in einer Loge, die nahe dem Orchester ist, viel besser als auf der Galerie. Sobald Du zurückkommst, mußt Du es versuchen.

Mozart.

Sonntag, um 7 Uhr früh.

Ich habe recht gut geschlafen und hoffe, daß Du auch recht gut wirst geschlafen haben.

P. S. Küsse die Sophie[2] in meinem Namen, dem Süßmayer schicke ich ein paar gute Nasenstüber und einen breiten Schopfbeitler, dem Stoll tausend Komplimente. Adieu!

Die Stunde schlägt. Leb wohl! Wir sehn uns wieder![3]

Adieu!

---

[1] Der junge Schikaneder. – [2] Konstanzens Schwester. – [3] Zitat aus dem Terzett (Nr. 19) der Zauberflöte.

Wien, den 14. Oktober 1791.

Liebstes, bestes Weibchen!

Gestern, Donnerstags den 13., ist Hofer[1] mit mir hinaus zum Karl.[2] Wir speisten draußen. Dann fuhren wir herein. Um 6 Uhr holte ich Salieri und die Cavalieri mit dem Wagen ab und führte sie in die Loge. Dann ging ich geschwind, die Mama[3] und den Karl abzuholen, die ich unterdessen bei Hofer gelassen hatte. Du kannst nicht glauben, wie artig beide [Salieri und Signora Cavalieri] waren, und wie sehr ihnen nicht nur meine Musik, sondern auch das [Text-]Buch – und alles zusammen gefiel. Sie sagten beide, dies sei eine Oper, würdig, bei der größten Festivität vor dem größten Monarchen aufgeführt zu werden. Sie würden sie gewiß sehr oft sehen, denn sie hätten noch kein schöneres und angenehmeres Spektakel gesehen. Er [Salieri] hörte und sah mit aller Aufmerksamkeit, und von der Sinfonie bis zum letzten Chor war kein Stück, das ihm nicht ein Bravo! oder Bello! ablockte. Und sie konnten fast gar nicht fertig werden, sich über diese Gefälligkeit bei mir zu bedanken. Sie waren allzeit gesinnt, in die Oper zu gehen. Sie hätten sich aber schon um 4 Uhr hineinsetzen müssen. So sahen und hörten sie aber mit Ruhe.[4]

Nach dem Theater ließ ich sie nach Hause fahren, und ich soupierte mit Karl bei Hofer. Dann fuhr ich mit ihm nach Hause, allwo wir beide herrlich schliefen. Dem Karl habe ich keine geringe Freude gemacht, daß ich ihn in die Oper abgeholt habe. Er sieht herrlich aus. Für die Gesundheit könnte er keinen besseren Ort haben,[5] aber das übrige ist leider elend! Einen guten Bauern mögen sie [dort] wohl der Welt erziehen, aber . . . Genug! Ich habe den Karl, weil die großen Studien (daß Gott erbarm!) erst Montag [den 17.] beginnen, bis Sonntag nach Tisch ausgebeten. Ich habe gesagt, daß Du ihn gerne sehen möchtest.

Morgen, Samstag, komme ich mit ihm hinaus zu Dir. Dann kannst Du ihn behalten, oder ich führe ihn Sonntag nach Tisch wieder zum Hecker.[6]

Überlege es, wegen einem Monat kann er eben nicht verdorben werden, denke ich. Unterdessen kann die Geschichte wegen den Piaristen zustande kommen, woran

---

[1] Mozarts Schwager. – [2] Mozarts damaliger einziger Sohn. – [3] Cäcilie Weber, Mozarts Schwiegermutter. – [4] Mozart hatte eine Loge zur Verfügung, während die meisten Theaterplätze unnumeriert waren. – [5] Karl Mozart war in Perchtoldsdorf, einem Dorfe 15 km südlich von Wien, in Pension. – [6] Der Inhaber des Knaben-Instituts in Perchtoldsdorf.

wirklich gearbeitet wird.[1] Übrigens ist er zwar nicht schlechter, aber auch um kein Haar besser, als er immer war. Er hat die nämliche Unform, plappert gerne wie sonst und lernt fast noch weniger gern, weil er draußen nichts [tut], als [daß er] vormittags 5 und nach Tisch 5 Stunden im Garten herumgeht, wie er mir selbst gestanden hat. Mit einem Worte, die Kinder tun nichts, gar nichts als essen, trinken, schlafen und spazierengehen.

Eben ist Leitgeb und Hofer bei mir. Ersterer bleibt bei mir zum Essen. Ich habe meinen treuen Kameraden Primus eben um 1 Uhr ins Bürgerhospital geschickt. Mit dem Kerl bin ich recht zufrieden. Ein einziges Mal hat er mich angesetzt, so daß ich gezwungen war, bei Hofer zu schlafen, was mich sehr sekkierte, weil sie mir zu lange schlafen.[2] Ich bin am liebsten zu Hause, weil ich meine [neue] Ordnung schon gewohnt bin. Das einzige Mal hat mich ordentlich übler Laune gemacht. Gestern ist mit der Reise nach Perchtoldsdorf der ganze Tag draufgegangen. Darum konnte ich Dir nicht schreiben. Aber daß Du mir zwei Tage nicht geschrieben, ist unverzeihlich. Heute hoffe ich aber gewiß Nachricht von Dir zu erhalten und morgen selbst mit Dir zu sprechen und Dich von Herzen zu küssen.

Lebe wohl!

Ewig Dein

Mozart.

Die Sophie[3] küsse ich tausendmal. Mit *** mache, was Du willst!

An Lorenzo Daponte in London (345)[4]

[Wien, Anfang Dezember 1791.]

Liebwertester Herr!

Wohl möchte ich Ihren Rat befolgen – aber wie soll ich dahingelangen? Mein Kopf ist ein Chaos. Ich habe getan, was in meinen Kräften stand. Aber das Bild des Unbekannten[5] will nicht vor meinen Augen weichen. Ich sehe ihn ohn Unterlaß. Er bittet mich, er dringt in mich, er verlangt von mir die Arbeit. Darum fahre ich fort, sie niederzuschreiben. Es ermüdet mich weniger als das Ausruhen. Eigentlich brauche ich vor nichts mehr zu zittern. Ich fühle dies der-

[1] Mozart gedachte, Karl in eine Ordensschule zu bringen. — [2] Wolfgang war Frühaufsteher; Frau Konstanze hingegen pflegte den halben Vormittag zu verschlafen. — [3] Konstanzens jüngste Schwester, die spätere Frau Haibel. — [4] Daponte war Theaterdirektor in London und hatte Mozart aufgefordert, nachzukommen. — [5] Der graue Bote, der das Requiem bestellt hatte.

art, daß ich keines Beweises bedarf. Die Stunde schlägt.[1] Ich bin im Begriffe, zu sterben. Ich höre auf, mich meines Könnens zu erfreuen. Wie war das Leben doch so schön! Meine Laufbahn begann mit den prächtigsten Ausblicken. Aber seinen Stern kann keiner ändern. Niemand ist Herr seiner selbst. Heiteren Sinnes muß man sein, zu was einen die Vorsehung zu bestimmen geruht hat. Und so beende ich meinen Grabgesang. Ich darf ihn nicht unvollendet lassen.

[1] Reminiszenz an eine Stelle der Zauberflöte.

36. Löschenkohl: Emanuel Schikaneder

XXXII

Das Jahr 1791. Emanuel Schikaneder. Der Titus

Zu Beginn des Jahres 1791 war Mozarts Lebensnot aufs höchste gestiegen. Er hatte bereits 1790 seine Zuflucht zu Wucherern nehmen müssen. Was entbehrlich und versetzbar in seinem bescheidenen Hausstande, war ins Leihhaus gewandert. Jedweder Auftrag mußte angenommen werden, sogar Tänze und Leierkastenmelodien. Ein einziger Freund half ihm von Zeit zu Zeit, indem er ihm Geld lieh: sein Logenbruder Michel Puchberg.

Da trat, wohl im März 1791, Emanuel Schikaneder an Mozart heran, mit der Bitte, ihm die Musik zu einer Zauberoper zu schreiben.

Schikaneders Namen haben wir bereits erwähnt. Leopold und Marianne Mozart berichten in ihren Briefen 1780 mehrfach von ihm.[1] Er war damals mit seiner Truppe in Salzburg. Seine Aufführungen hatten in mancher Hinsicht nicht ihresgleichen in Deutschland. Er war – ähnlich wie in unseren Tagen Max Reinhardt in Berlin – ein virtuoser Regisseur, der durch Dinge zu wirken verstand, an die sich seine Kollegen nicht heranwagten. Unter anderem führte er im Sommer 1781 in Graz ein damals beliebtes Soldatenstück „Der Graf von Walltron" (von Möller) im Freien in einem Lager von 200 Zelten auf, wobei die im Stück vorkommenden Offiziere zu Pferde spielten. Dasselbe wiederholte er am 27. August 1787 in Regensburg.

Schikaneders verdienstvoller Biograph, Egon von Komorzynski, schreibt hierzu:[2] „Diese Aufführung wurde zu einem wahren Triumph für ihn. 3000 Personen wohnten ihr bei, und die Einnahme betrug über 1500 Gulden. Allein der Ruhm hatte für Schikaneder eigentümliche Folgen. Seine Vorstellungen wurden immer glänzender; immer prahlerischer sein Gebaren. Endlich gewann eine nahezu krankhafte Sinnlichkeit und Lebensgier die Oberhand in ihm. Er ward ein Prasser

[1] Vgl. Bd. I, S. 495 ff. – [2] Emanuel Schikaneder, Berlin 1901, S. 17.

und Lebemann, stellte seinen Schauspielerinnen nach und gefiel sich darin, bewundert und angestaunt zu werden, als Wirt und Gastgeber, als Schauspieler und Dichter. Was ihn berühmt gemacht hatte, seine Aufführungen im Freien, das Auftretenlassen von Tieren u. a., das übertrieb er jetzt ins Maßlose. Es ist, als entfaltete er Pracht und Aufwand mehr aus Verschwendungssucht denn aus Geschäftsgeist. Diese Art und Weise der Lebensführung wie Theaterdichtung setzte er später in Wien fort, wo ihn [von 1792 ab] Erfolge und Reichtum zum Wüstling im Leben und in seinen Stücken werden ließen."

Dabei hat Schikaneder aber auch wirkliche Verdienste. Auf seiner Bühne kamen Shakespeare, Schiller, Lessing u. a. zu Worte. Er gehört zu den mutigsten Kämpfern der deutschen Theaterkunst.

Ende März 1789 kam er voller Hoffnungen und großer Pläne von Regensburg nach Wien. Es gelang ihm, am 1. April Mitdirektor des k. k. privilegierten Theaters im Freihause auf der Wieden zu werden. Diese Bühne war bis dahin in den Händen der Frau Schikaneder[1] und ihres Kompagnons Anton von Bauernfeld; aber durch die starke Konkurrenz des Marinellischen Theaters war dieses Unternehmen ins Wanken geraten. Voll Feuereifer griff Schikaneder ein. Mit scharfem Blick erkannte er den Wiener Geschmack und faßte den Plan, ein wienerischer Theaterdichter zu werden. Obgleich er selbst nicht Wiener war,[2] besaß er eine derartige Anpassungsfähigkeit, daß er sich flugs zum Musterbilde eines lebensfrohen, gern rührseligen, patriotischen Wiener Kindes wandelte.

Er gab sich die größte Mühe, die Gunst der Wiener zu erringen. Unter anderen erfand er den „dummen Anton", ein Gegenstück zum „Kasperle", dem Anziehungspunkte in Marinellis Theater. Diesen neuen Typ brachte er in sieben verschiedenen Possen. Daneben führte er Paesiellos Barbier von Sevilla, Martins Cosa rara u. a. m. auf. Zu letzterer Oper inszenierte er eine Fortsetzung: „Der Fall ist noch weit seltener".

Durch alles das gewann er in der Tat allmählich eine große Beliebtheit. Er selbst – in seinem privaten Auftreten übrigens ein modischer Kavalier – war kein schlechter Schauspieler, besonders in derb-komischen Rollen. Er war groß und stattlich, körperlich gewandt, später allerdings beleibt. Man rühmte sein Mienenspiel, insbesondre seine gemütvolle Art der Darstellung. Seinen Schauspielern,

[1] Schikaneders Ehefrau, von der er seit sieben Jahren getrennt lebte. – [2] Er war geboren 1751 in Regensburg in kümmerlichen Verhältnissen.

die er mit „Kinder!" anzureden pflegte, war er ein wahrer Vater. Mit seinen Aktricen, zumal den jüngeren, hatte er freilich allerhand galante Beziehungen. In seinem Hauswesen war er sehr gastfrei, und er liebte es über die Maßen, mit seinen Gästen nach Herzenslust zu schlemmen und zu schwelgen.

Zur Truppe Schikaneders gehörte u. a. Mozarts Schwägerin Josefa Hofer.[1] Mozart stand bereits vor 1790 mit ihm in Beziehungen. So soll er 1790 eine Arie für Schikaneders „Der Stein der Weisen", eine Zauberoper, die erst 1792 zur Aufführung gelangt ist, komponiert haben.[2]

Mozart ging auf Schikaneders Vorschlag mit Freuden ein. Eine deutsche Oper. Seit Jahren war dies des Meisters Wunsch! Ganz abgesehen davon, daß ihm der Auftraggeber das übliche Honorar verhieß und gewiß einen Vorschuß zahlte. Die Legende, Schikaneder sei damals selbst in pekuniärer Not gewesen, entspricht den tatsächlichen Verhältnissen nicht. Ebenso falsch und unwahr ist die Überlieferung, Schikaneder habe Mozart um sein Honorar betrogen. Nach dem Brauche jener Tage erhielt der Komponist ein einmaliges Honorar (meist 100 Dukaten), gleichgültig, ob die Oper Erfolg hatte oder nicht. Tantiemen kannte man damals nur erst in Frankreich. Es liegt nicht der geringste glaubwürdige Anhalt vor, daß Mozart sein ausbedungenes Honorar nicht erhalten habe, zumal da Schikaneders vielbetätigter Wahlspruch: „Leben und leben lassen!" hieß.

Höchstwahrscheinlich hat Konstanze Mozart nach des Meisters Tode, als sie sah, welch glänzende Einnahmen Schikaneder durch die Zauberflöte hatte, nachträgliche Ansprüche an Schikaneder gestellt, die dieser zurückwies. Sie warf ihm vor, er habe die Partitur unrechtmäßigerweise an andre deutsche Theater verkauft. Was hieran tatsächlich sein mag, ist heute nicht mehr festzustellen. Auf jeden Fall aber beruhen Nissens unklare Verdächtigungen lediglich auf den parteiischen Angaben der habgierigen Konstanze. Schikaneder war in den Jahren 1792 bis 1804 in den besten Geldverhältnissen, so daß sich ein auf wirkliche Ansprüche begründeter Prozeß gelohnt hätte. Aber derartige Ansprüche lagen wohl doch nicht vor. Überdies hatte damals in Wien jeder, der Erfolge hatte, unter den größten und unglaublichsten Verdächtigungen zu leiden. Schikaneders Biograph Komorzynski ist der Überzeugung, daß man Schikaneder unrecht tut, wenn man das von Frau

[1] Sie war die erste Königin der Nacht. Biographisch ist hier nachzuholen, daß sie in zweiter Ehe den Sänger Friedrich Sebastian Meier (1773 bis 1835) heiratete. Meier stand in Beziehungen mit Beethoven und duzte sich mit ihm. — [2] K. 625. Von Wyzewa & St. Foix wird Mozarts Urheberschaft bezweifelt.

Konstanze und Nissen in die Welt gesetzte rachsüchtige Geschwätz als historische Wahrheit nimmt.

In einer sehr seltenen anonymen Flugschrift in Knittelversen „Mozart und Schikaneder" (Wien 1801), die auf einen Freund Schikaneders oder auf ihn selbst zurückgeht, werden Mozart folgende Worte in den Mund gelegt:

Aber du hast mich zu einer Zeit erwählt,
Wo mich so mancher Scharlatan gescheit.
Du hast verstanden, was ich kann und vermag,
Und warst mein Freund vom echten Schlag.
Du gabst mir Gelegenheit, mich zu zeigen,
Und ich machte mir deinen Plan zu eigen.
Lache dazu, wenn man jetzt schimpft oder flucht!
Ich war ja zu haben. Warum hab'ns mich nicht g'sucht?
Du hast mich gesucht, und ich hab dich gefunden.
Wir schafften was Großes, mitsammen verbunden . . .

Die ungerechte Sucht der Mozartschwärmer des XIX. Jahrhunderts, Mozarts Mitarbeiter, Rivalen und Vorgänger allesamt ins Nichts zu rücken und ihm alles zuzuschreiben, ist heutzutage endlich im Absterben. Wir erkennen Dapontes und Schikaneders Anteile an den beiden größten Werken des Meisters mit Freuden an, denn ohne die beiden seltsamen Gesellen hätte die Welt weder den Don Juan noch die Zauberflöte. Somit verdienen sie den Abglanz von Mozarts Ruhm, der auch sie unsterblich macht.

Mozarts Arbeit an der Zauberflöte fällt in die Monate Mai, Juni und Juli 1791. Wahrscheinlich legte ihm Schikaneder kein völlig fertiges Textbuch in die Hände, wie dies die berufsmäßigen Textdichter zu tun pflegten, sondern zunächst bestand lediglich eine Art Plan und vielleicht ein paar Arien. Erst nach und nach gewann der Text seine heutige Gestalt. Hand in Hand damit wuchs die Musik dazu.

Konstanze war, wie alle Sommer, nach Baden gegangen. Um die Kosten des Haushalts zu vermindern, wurde das Hausmädchen (die gleichzeitig Köchin war) entlassen, so daß der kränkliche, ernstlicher Pflege bedürftige, von früh bis spät arbeitende Mozart kein geordnetes Heim mehr hatte. Karl, der noch nicht ganz siebenjährige älteste Sohn, wurde von der Mutter mitgenommen. Schikaneder, dem es darauf ankam, ein in fröhlicher Stimmung entstandenes Werk

zu bekommen, zog seinen Komponisten öfters in seine Nähe, indem er ihn zu Tisch einlud und am Nachmittage bei sich behielt. Im Hofe des Starhembergischen Freihauses, der Überlieferung nach neben dem Theater, stand ein Gartenpavillon. Er ist allen Mozartverehrern bekannt, denn seit 1877 steht er als „Mozarthäuschen" auf dem Kapuzinerberg zu Salzburg. In dieser Hütte soll Mozart öfters halbe Tage lang gearbeitet haben. Allerdings ist dies wie so vieles in der Mozartüberlieferung durchaus nicht beglaubigt. Es ist weder urkundlich nachgewiesen, wo Schikaneder im Sommer 1791 seine Wohnung gehabt hat, noch wo das „Freitheater" gestanden hat.[1] Der Legende nach soll es an dieser Stätte vergnügt hergegangen sein. Oft kamen gegen Abend Schikaneder und seine Freunde und Freundinnen, den Einsamen aufzuheitern. Es wurde geplaudert, gescherzt, getanzt und gezecht bis spät in die Nächte hinein. Diese lustigen lauten Stunden waren der Anlaß zu den ins Ungeheuerliche ausgesponnenen Gerüchten, Mozart sei ein Säufer und Lüdrian gewesen. Daran ist wenig wahr. Wir wissen, er trank gern ein Glas Wein, und ein Frauenverächter war er auch nicht. Aber bei Schikaneders Bacchanalen hat der kränkliche Mann gewiß eine sehr bescheidene Rolle gespielt. Und das bißchen Liebelei mit irgendeiner zärtlichen kleinen Schauspielerin, das seine damalige Verlassenheit durchsonnt haben mag, war ihm wohl zu gönnen. Mozarts Ehe mit Konstanze war längst nicht mehr das Turteltaubenidyll von 1782. Aus seinen Briefen an die in den letzten Jahren mehr in Baden denn in Wien Weilende ersieht man Mozarts kameradschaftliche Sorglichkeit um sie. Mehrfach bekennt er seine Sehnsucht nach ihr, die sich so wenig um ihn kümmerte. Mozart, ein großer Gewohnheitsmensch, in seinem bürgerlichen Leben so gar kein Titan, vielmehr ein echter deutscher Gemütsmensch, fühlte sich ohne seine „Stanzi-Marili" nicht wohl.

Während Konstanze in Baden weilte, ward Mozarts Dasein besonders unruhig und sorgenvoll dadurch, daß er auf der Jagd nach einer größeren Summe Geldes war. Wahrscheinlich erhielt er sie am 9. Juli. Wer sie ihm vorstreckte, wissen wir nicht. Puchberg kommt hier nicht in Frage; eher Hofdämel oder Loibl. Beide waren Logenbrüder Mozarts.

Konstanze wäre schon eher nach Wien zurückgekehrt, aber ohne Wohnung, Kost usw. bezahlt zu haben, konnte sie Baden nicht verlassen. Am 9. Juli fuhr Mozart zu ihr. Am 10. leitete er die Aufführung seiner Messe in B[2] in der Badener

[1] Komorzynski S. 26. — [2] N. Cl. 288; K. 275.

Kirche. Am 11. kehrte er mit Frau und Sohn nach Wien zurück. Am 26. wurde sein jüngster Sohn, Franz Xaver Wolfgang, geboren.

Am 18. Juni, während eines mehrtägigen Aufenthalts Mozarts bei seiner Frau in Baden, entstand eins seiner schönsten religiösen Werke, die Motette Ave verum. Es ist einer der vielen Beweise, die wir besitzen, daß sich der Meister durch eine wunderbare Kraft völlig von allem Erdenleid zu trennen fähig war. Nichts von der Unrast, den Sorgen, den Häßlichkeiten seines Außenlebens war mächtig genug, um in Mozarts Seelenwelt zu dringen. Wenn wir das Ave verum hören, wandeln wir durch eine stille goldene Abendlandschaft, in der bis in die weitesten Fernen sanfter Frieden waltet. Dieses Juwel Mozartischer Stimmungslyrik ist dem Kantor Josef Stoll in Baden gewidmet, mit dem der Meister freundschaftlich verkehrte und der ihm manchen kleinen Dienst erwiesen hatte.

Im Juli ereignete sich nun ein allbekannter Vorfall: die geheimnisvolle Bestellung des Requiems. Ein Bote, den niemand kannte, ein langer, hagerer Mann in einem grauen Rocke, mit auffällig ernstem Gesicht und eigentümlichem Wesen, stellte sich in Mozarts Wohnung ein und überbrachte einen Brief ohne Unterschrift. Darin ward unter überaus höflicher Erwähnung von Mozarts Künstlerruhm angefragt, ob er eine Totenmesse schreiben wolle und was er dafür verlange. Mozart beriet sich sofort mit Konstanze, die ihn ermunterte, den Auftrag anzunehmen.

Der Bote erhielt den Bescheid, Mozart sei bereit, könne sich aber an eine feste Ablieferungsfrist nicht binden, und verlange 50 Dukaten. Nach etlichen Tagen erschien der seltsame wortkarge Mann abermals, brachte 50 Dukaten und stellte die nämliche Summe bei der Lieferung der Arbeit in Aussicht. Er werde gelegentlich danach fragen. Der Meister könne seinen Geschmack völlig frei walten lassen; er solle aber nichts tun, den Auftraggeber zu erfahren. Dies wäre vergebliche Mühe. Nach dieser Weisung verschwand der Bote.

Der ihn geheimnisvoll dünkende Auftrag erschütterte den kranken, schon sowieso häufig von Todesgedanken heimgesuchten Künstler auf das Tiefste. Sofort packte ihn der Gedanke, es sei das Requiem für sich selbst, das ihm ein Bote aus einer andern Welt zu schaffen anbefähle. Da die Zauberflöte bis auf die Ouvertüre fertig war, die er erst am 28. September 1791 niederschrieb, so machte er sich alsbald an die neue Arbeit. Tag um Tag, Stunde um Stunde lagen ihm fortan die Melodien seiner Totenmesse im Sinne. Vom Juli bis zu seinem Todestage (am 5. Dezember 1791) hat er außer der Ouvertüre zur Zauberflöte und

dem Titus nur noch drei Werke vollendet: ein Klarinetten-Konzert (N. Cl. 579; K. 622) für seinen Freund Anton Stadler, eine kleine Freimaurer-Kantate (N. Cl. 580; K. 623) zu einem Text von Schikaneder und eine Hymne Adoramus te (N. Cl. 581; K. 327).

Der eben erwähnte Titus ist des Meisters letztes dramatisches Werk: La Clemenza di Tito (N. Cl. 577; K. 621) von Metastasio. Der Auftrag hierzu traf wohl in den ersten Tagen des August 1791 ein. Es war die Festoper zu den Feierlichkeiten in Prag gelegentlich der Krönung des Kaisers Leopold II. zum König von Böhmen. Guardasoni, der Pächter des Prager Nationaltheaters, der langjährige Geschäftsgenosse Bondinis, hatte Mozart den Ständen empfohlen. Bei der Beliebtheit, die seine Musik in der böhmischen Hauptstadt genoß, hatte der Schöpfer des Don Juan hier keine Rivalen. Aber das Wiener Hofmarschallamt scheint sich doch nicht sofort für einverstanden erklärt zu haben; denn es ist auffällig, daß Mozart den Auftrag so spät erhalten hat. Die Krönung war längst auf den 6. September festgesetzt.

An welchem Tage Mozart in Prag angekommen ist, wissen wir nicht. Der Überlieferung nach, die sich allerdings allein auf den anekdotenhaften Niemetschek stützt, soll Mozart in Prag nur 18 Tage am Titus gearbeitet haben, einschließlich der Einstudierung. Danach wäre er am 18. August in Prag eingetroffen. Glauben wir es bis auf Weiteres! Mozarts Leben ist ja so vielfach von Legenden verschleiert, daß es auf eine mehr oder weniger nicht ankommt. Wiederum soll der Meister in der Bertramka gewohnt und gearbeitet haben. Konstanze war mit nach Prag gekommen. Sobald es etwas Besonderes gab, war sie merkwürdigerweise immer sofort auf den Beinen. Beide Kinder mußten in Pflege gegeben werden. Karl, der ältere Sohn, kam nach Perchtoldsdorf bei Wien, wo er auch zunächst verblieb.

Außer Konstanze wurde Mozarts Schüler Franz Süßmayer mit nach Prag genommen. Vermutlich fühlte sich der Meister recht schwach und krank. Welchen Anteil Süßmayer am Titus gehabt hat, ist nicht genau bekannt. Mit Bestimmtheit rühren die Secco-Recitative von ihm her. Süßmayer war ein sehr begabter Musiker und mit des Meisters Arbeitsweise vorzüglich vertraut. Der Umstand, daß sich Mozart die Unkosten machte, seinen Famulus mitzunehmen, läßt darauf schließen, daß er ihm nicht nur die Recitative überließ, sondern ihn darüber hinaus zur Arbeit heranzog. Der Überlieferung nach hat Süßmayer die Nummern 1

und 2 des ersten Aufzuges: das Duett des Sextus und der Vitellia Come ti piace, imponi . . . und Vitellias Arie Deh, se piacer mi vuoi verfaßt. Zu berücksichtigen ist schließlich auch, daß der kranke Mozart alle 26 Nummern der Partitur in 18 Tagen kaum allein geschaffen haben kann. Ob aber diese mögliche Mitarbeiterschaft Süßmayers mehr oder weniger von Mozarts Weisungen abhängig war, bleibt auch dann eine offene Frage.

Der Text in der zweiaktigen Form, wie er in der Partitur steht, entstand erst in Prag. Die ursprüngliche Fassung war dreiaktig. Die Umarbeitung des Textes ist das Werk des Dresdener Hofpoeten Caterino Mazzola.[1]

Der Gang der Handlung ist kurz folgender.

Vitellia, die Tochter Vitells, den Vespasian vom Throne gestürzt hat, ist in Vespasians Sohn und Nachfolger Titus verliebt. Dieser aber zieht ihr seine Geliebte Berenice vor. Um sich an ihm zu rächen, verspricht sie Sextus, der sich bisher vergeblich um sie bemüht hat, ihre Hand, wenn er den Titus, seinen Freund, durch eine Verschwörung beseitige.

Zu Beginn der Oper ist Sextus noch schwankend. Da kommt Annius, gesteht ihm seine Liebe zu Servilia, der Schwester des Sextus, und bittet ihn, beim Kaiser die Genehmigung zu diesem Herzensbunde einzuholen. Sextus verspricht es.

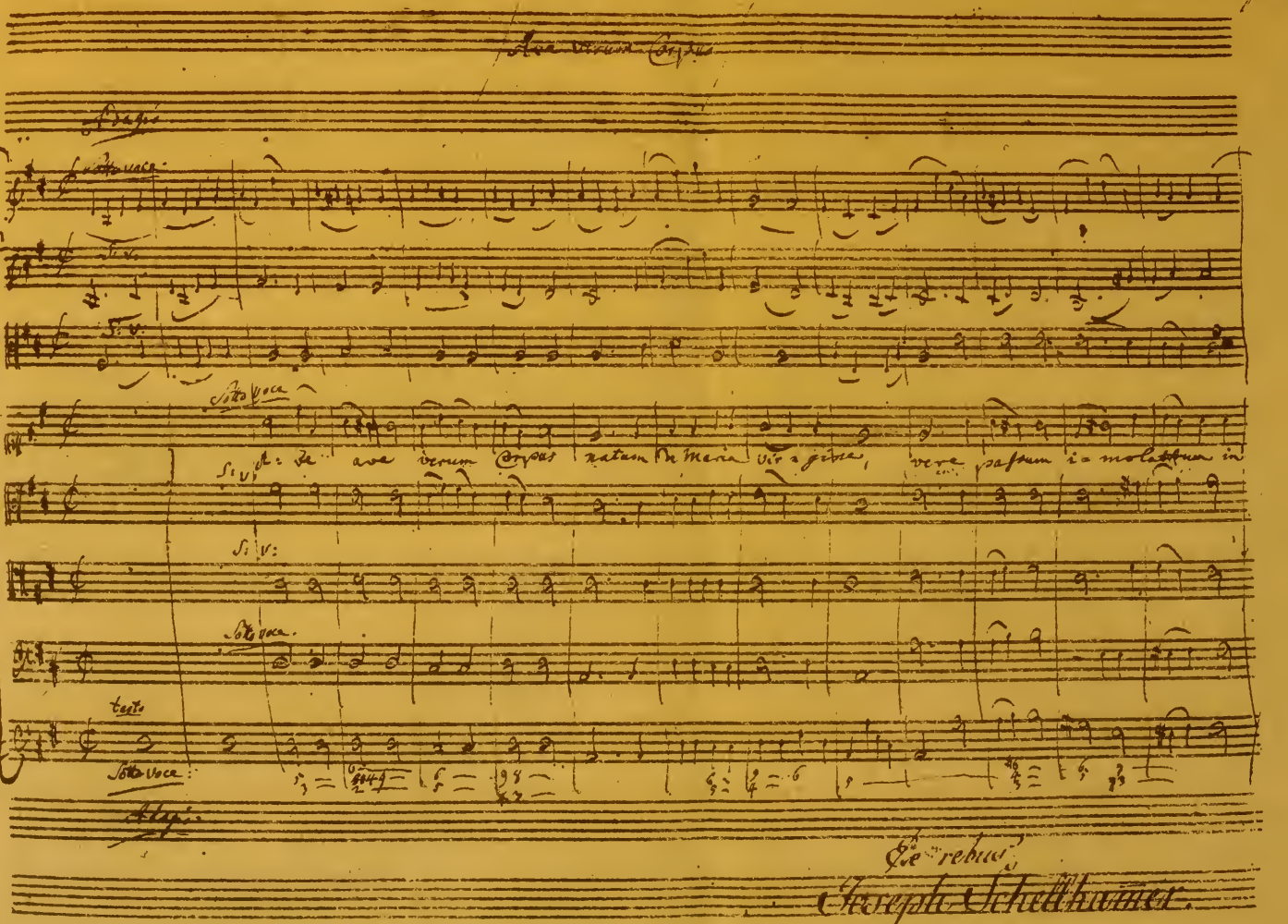
Während einer Volksversammlung trägt er sein Anliegen vor. Aber der Kaiser, der inzwischen Berenice in Gnaden entlassen hat, spricht den Wunsch aus, selbst der Gatte der Vitellia zu werden. Sextus ist betroffen. Der edelmütige Annius jedoch preist die Schönheit seiner Angebeteten, deren hohes Glück, Kaiserin zu werden, ihm mehr gilt als seine Liebe. Schließlich klärt Vitellia den Monarchen auf. Gerührt und entsagend vereint er die Liebenden.

Nunmehr ist Vitellia noch mehr erbittert auf Titus. Sextus muß ihr schwören, unverweilt ans Rachewerk zu gehen. Kaum ist er aber voll Entschlossenheit fortgeeilt, da erhält die Eifersüchtige die Botschaft, der Kaiser bitte um ihre Hand. Sofort will sie zu ihm eilen. Auf dem Kapitol, das die Verschwörer in Brand gesetzt haben, hört sie, Titus sei von Sextus ermordet worden. Alles ist maßlos erregt. Damit schließt der erste Aufzug.

Im zweiten Akt gesteht Sextus dem Annius, daß er den Kaiser niedergestochen habe. Annius wie Vitellia raten ihm, schleunigst Rom zu verlassen. Da erscheint

[1] Ein Exemplar der ursprünglichen Fassung von 1734 findet sich in der K. Bibliothek zu Dresden. Der Titus ist mehrfach komponiert worden, u. a. 1735 von Leonardo Leo, 1737 von Hasse, 1751 von Gluck, 1760 von Scarlatti, 1769 von Naumann.

di Wolfgango Amadeo Mozart
Baden. li 17 di giugno 1791.



Ave verum Corpus

Adagio

Sotto voce

2 Violini

S. V.

Viola

S. V.

Canto

Sotto voce

Alto

S. V.

Tenore

S. V.

Basso

Sotto voce

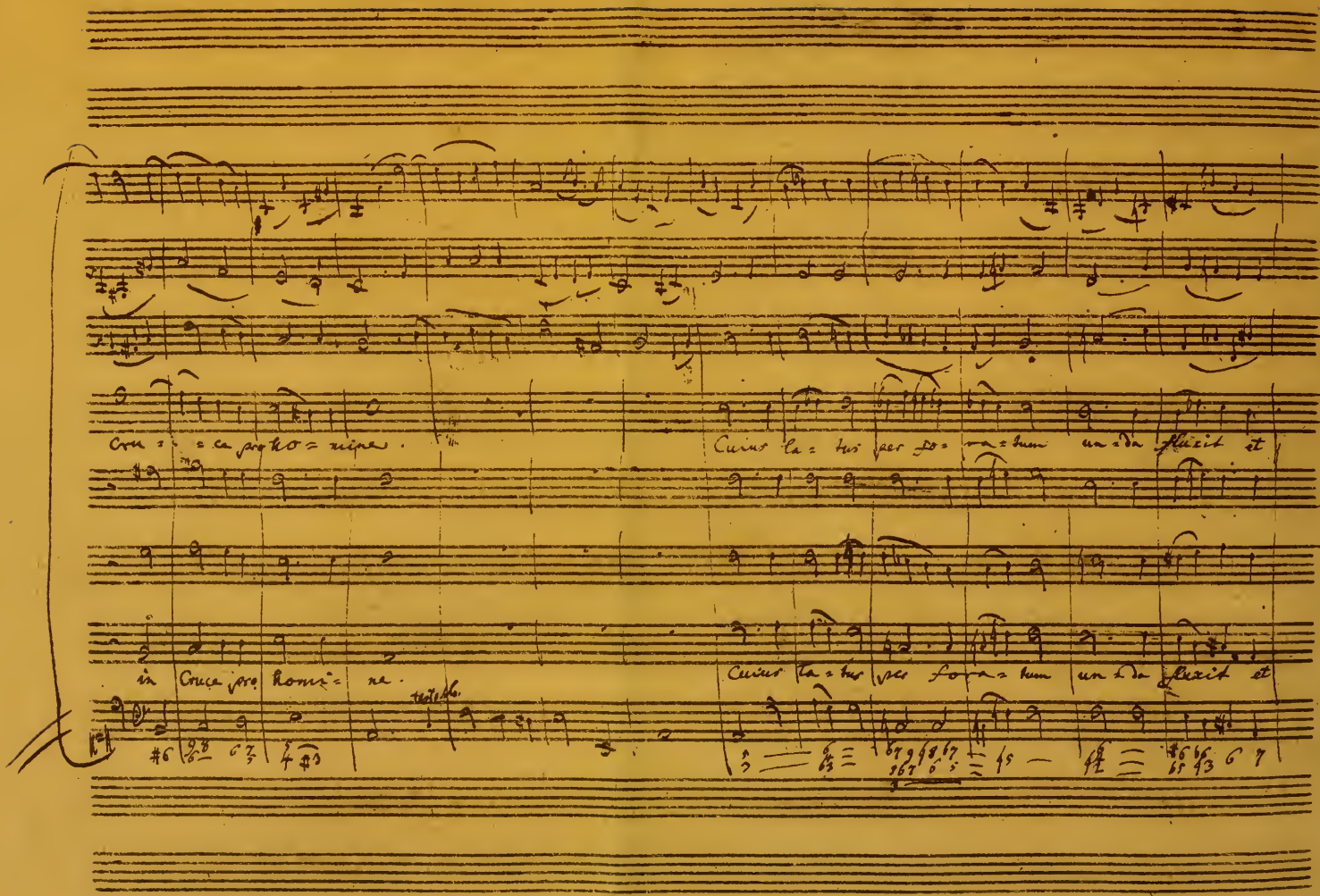
Organo e Basso

tasto

Sotto voce

Adagio

Ex rebus
Joseph Schellhamer.



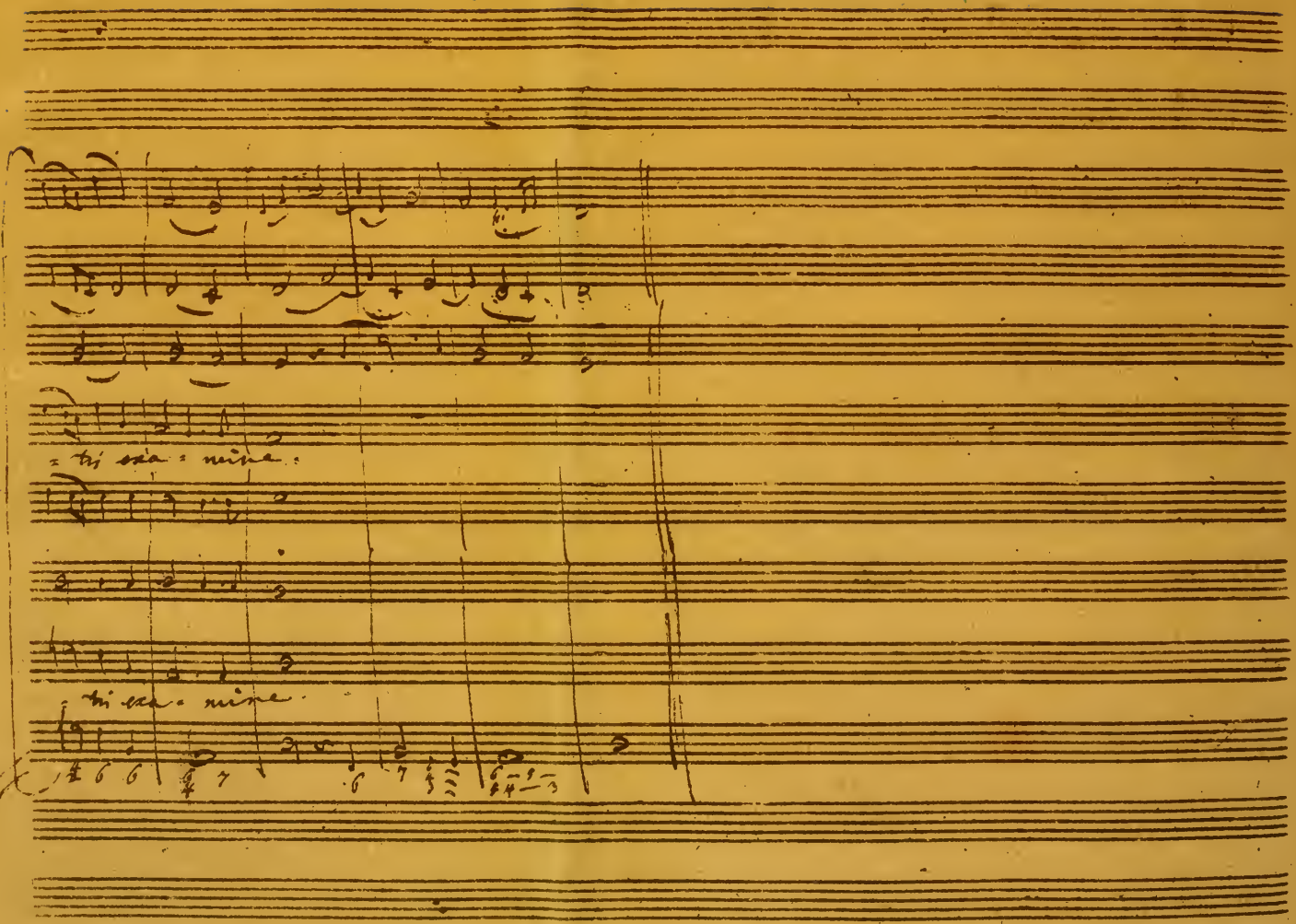
Cru = = ce pro ho = mine.

Cuius la = tus per fo = ra = tum un = da fluxit et

in Cruce pro homi = ne.

Cuius la = tus per fora = tum un = da fluxit et

San = guine esto nobis praeguss = tatum in Mor = = tis exa = = mine in Mor = = =


= tri exa = mine.
= tri exa = mine.

aber bereits der Oberst der kaiserlichen Leibwache, um ihn zu verhaften. Einer der gefangenen Verschwörer hat ihn verraten. Alsbald stellt sich auch heraus, daß der Ermordete nicht Titus war.

In einer ihm zujubelnden Senatsversammlung zeigt sich der gerettete Kaiser. Er ist davon in Kenntnis gesetzt, daß Sextus ihn ermorden wollte. In seinem Edelsinn gewillt, ihm zu verzeihen, wenn er ein offenes Geständnis ablege, läßt er ihn vorführen. Aber der Verschwörer, der Vitellia nicht verraten will, verweigert jede Auskunft. Nunmehr bestätigt Titus das Todesurteil.

Von Servilia ersucht, ihren Bruder zu retten, erscheint Vitellia schweren Herzens vor dem Kaiser und gesteht ihm den wahren Sachverhalt. Sie glaubt, nun seien alle ihre Hoffnungen auf Glück und Glanz vernichtet. Aber Titus verzeiht ihr und begnadigt sowohl Sextus wie alle anderen Verschworenen. Unter allgemeiner Verherrlichung seiner Güte sinkt der Vorhang.

Schon aus dieser kurzen Inhaltsangabe erkennt man, daß der Tito nicht aus dem Holze geschnitzt ist, das die Jahrhunderte überdauert. Der Kern der dürftigen, undramatischen Handlung ist die tolle Eifersucht einer unbedeutenden Frau. Sextus, der ihr zuliebe einen um sein Volk hochverdienten Monarchen morden will, ist ein kläglicher Gesell. Wenn er am Ende der Oper aufgeknüpft statt begnadigt würde, hätte man wenig einzuwenden. Auch dieser Titus ist uns nicht allzu sympathisch. Wenn man im XVIII. Jahrhundert für sentimentale Fürsten geschwärmt haben mag: wir haben für solche Pfefferkuchenkönige nichts übrig. Überdies ist uns Titus, der Eroberer Jerusalems, aus der Geschichte als ein ganzer Mann bekannt, der wohl mild und gütig, nicht aber eine Karikatur der Milde war wie der Titus von Metastasio-Mazzola-Mozart. Trefflich spottet Goethe: „Solch ein Titus soll noch geboren werden, der in alle Mädels verliebt ist, die ihn alle totschlagen wollten!"

Die Aufführung des Titus fand, wie bereits gesagt, am 6. September statt. Der Erfolg war gering. Die Kaiserin bezeichnete Mozarts Musik als eine porcheria tedesca. In der Krönungsurkunde heißt es (S. 109): „Das Singspiel ward mit dem Beifalle, den Verfasser, Komposítor und die Singstimmen, besonders die rühmlich bekannte Todi,[1] aus vollem Grunde verdienten, aufgenommen, und es schien, daß Ihre Majestäten das Schauspielhaus mit Zufriedenheit verlassen haben."[2] Andere Berichte erwähnen Mozarts Oper überhaupt nicht.

[1] Luiza Todi (1753 bis 1833), Portugiesin. — [2] Nach Prochazka S. 168, der eine Schilderung der Krönungsfeierlichkeiten gibt.

Selbst Niemetschek bemerkt bei all seinem Enthusiasmus für den Meister, der Titus habe ihm das erstemal nicht gefallen. Die Behauptung späterer Beurteiler, die kühle Aufnahme der Oper sei den Intrigen Salieris und anderer zuzuschreiben, ist mehr denn sinnlos. Unter den sieben großen Opern Mozarts ist der Titus die schwächste. Somit konnten Publikum wie Kunstkenner, die seinen Figaro und seinen Don Juan gehört, unmöglich begeistert sein.

Der Grund, warum der Titus nicht gefiel, lag allein in Mozarts Musik, die den Erwartungen nicht entsprach. An der unhistorischen, unmännlichen Charakteristik eines römischen Cäsaren nahm damals niemand Anstoß, ebensowenig an den kleinen Seelen der anderen Gestalten.

Die Nachwelt lehnt den Titus ab, weil Mozart hier in den Stil der von ihm längst überwundenen opera seria zurückgefallen ist. Ein zielbewußter Künstler hätte diesen Auftrag als für ihn unmöglich gar nicht angenommen, in der sicheren Voraussicht, daß für ihn damit kein Lorbeer zu erringen war. In der Tat sind ja selbst die äußerlichen Ehren ausgeblieben. Die einzige Entschuldigung müssen wir in des Meisters elender Lage suchen. Als ihm der Musikhändler Hofmeister kurz vorher einmal bedeutete, er solle sich in seinen Klavierkompositionen mehr dem Geschmacke des Publikums nähern, äußerte sich Mozart, er verhungere lieber, als daß er gegen seine Ideale arbeite. Wie groß mag seine Not geworden sein, daß er der Welt schließlich sogar eine ganze gegen sein Ideal geschriebene große Oper in die Hände geben mußte! Oder hat er diesen inneren Kampf nicht gekämpft? Mitunter möchte man es beinahe annehmen.

Als im Jahre 1796 in der Zeitschrift „Deutschland", wohl von Johann Friedrich Reichardt verfaßt, zwei Aufsätze erschienen, die ein vernichtendes, im allgemeinen begründetes Urteil über Mozarts Titus aussprachen, erklärte selbst der Mozart-Enthusiast Friedrich Rochlitz: „Mozart sah sich gezwungen, da er kein Gott war, entweder ein ganz mittelmäßiges Werk zu liefern, oder nur die Hauptsätze sehr gut, die minder interessanten ganz leichthin und bloß dem Zeitgeschmack des großen Haufens gemäß zu bearbeiten. Er wählte das letzte."

Der Stab über den Titus ist längst gebrochen: er ist kein Werk, geboren aus künstlerischer Konzeption, sondern ein schlecht und recht mit gewohnter Geschicklichkeit erfüllter Auftrag, der dem Meister nicht lag und ihn nicht zu begeistern vermochte.

Wohl die größte Freude, die Mozart während dieses seines letzten Aufenthalts in Prag erlebte, war die, daß er am 2. September in Anwesenheit des kaiserlichen Hofes seinen Don Juan dirigieren durfte. Es war zum letzten Male, daß

er ihn hörte. Zufällig existiert ein zeitgenössischer Bericht über diesen Abend in einem Büchlein: Phantasien auf einer Reise nach Prag von [Franz Alexander von] K[leist], 1792.[1] Der Verfasser, ein jugendlicher Schwärmer, spricht von Mozart als dem „kleinen Manne im grünen Rocke, dessen Auge verrät, was sein bescheidener Anstand verschweigt".[2]

Der Titus wurde im Laufe des September mehrfach wiederholt. Eine Neuaufführung erlebte er aber erst am 31. März 1795 im Wiener Burgtheater zugunsten von Mozarts Wittwe. Aloysia Lange sang dabei den Sextus. Später, als Mozarts Musik in Europa langsam durchdrang, erlebte der Titus in London (1806), in Paris (1816) und in Mailand (1817) Aufführungen. Behauptet hat er sich weder in Deutschland noch anderswo. Wenn man im XIX. Jahrhundert hin und wieder den naturgemäß vergeblichen Versuch gemacht hat, dem Titus Leben einzuflößen, so leistet man dem großen Künstler, der Mozart in seinen wahren Meisterwerken ist, einen sehr schlechten Dienst.

Mozart nahm sich die Erfolglosigkeit seiner Festoper sehr zu Herzen. Mehr und mehr setzte sich das Gefühl in ihm fest, es gehe mit ihm zu Ende. Mitte September nahm er Abschied von seinen Prager Freunden. Die rührselige Stimmung überwältigte ihn. Er brach in leidenschaftliche Tränen aus, als er durch Prags Tor hinausfuhr – auf Nimmerwiederkehr, wie er wohl fühlte.

---

[1] Kleist lebte 1769 bis 1797. Das Buch ist in Dresden und Leipzig in der Richterschen Buchhandlung erschienen. – [2] Ein anderer angeblich zeitgenössischer Bericht findet sich in Alfred Meißners „Rokokobilder. Nach Aufzeichnungen meines Großvaters", 1871. Alles, was Meißner von Mozart erzählt, entstammt aber nicht alten Aufzeichnungen, sondern seiner Phantasie. Auch sein Bericht über die Titusaufführung von 1791 ist eine Fälschung.

XXXIII

Die Zauberflöte

1791

In Wien vollendete Mozart das Wenige, was an der Zauberflöte noch zu tun war, und schrieb am 28. September ihre – längst im Kopfe fertige – Ouvertüre nieder.[1]

Wyzewa und St. Foix sagen von Mozarts letztem Werke: „Das Jahr 1791 ist nicht nur eins der bedeutendsten seines ganzen Lebens hinsichtlich der Anzahl und des Wertes der Werke, die es füllen, sondern über dies hinaus darum, weil sich im Laufe dieses Jahres in Mozarts Stil und im Geiste seiner Musik ein letzter Wandel vollzog, oder vielmehr eine wunderbare Verklärung, mit der sich nichts in seiner ganzen Entwicklung vergleichen läßt. Höchstens könnte man sagen, die künstlerische Verjüngung des Meisters erinnert an die Kennzeichen seiner Werke von 1776, an die Musik seines 20. Jahres. Indessen, in der jugendfrischen Konzeption im Mozart von 1791 wirkt nicht nur die köstlichste höchste Dichterkraft, sondern daneben eine unvergleichliche technische Meisterschaft. Ein Vergleich der Zauberflöte mit Werken wie die Entführung aus dem Serail oder Figaros Hochzeit genügt, um den tiefen wesentlichen Unterschied zu erkennen. Man hat geradezu das Gefühl, Opern zweier verschiedener Musiker gegenüberzustehen. Nicht nur die Instrumentation der Zauberflöte und ihrer Ouvertüre mutet

[1] Theodor von Wyzewa macht mich darauf aufmerksam, daß die Ouvertüre zur Zauberflöte eine „Adaption" einer Clementischen Sonate ist: et cependant un monde sépare les deux œuvres, et jamais Mozart n'a été plus Mozart que dans cette partition, composée sur le modèle d'une œuvre charmante, elle aussi, mais issue d'un cœur infiniment différent. Vgl. dazu Jahn-Deiters II, S. 607f. Muzio Clementi (1752 bis 1832), ein berühmter Virtuos, hatte seine Sonate am 24. Dezember 1781 vor Josef II. in Mozarts Gegenwart gespielt. Im Druck ist sie mit dem Vermerk erschienen: Cette sonate, avec la Toccata qui la suit, a été jouée par l'auteur devant S. M. Joseph II. en 1781, Mozart étant présent.

uns bereits durch und durch modern an, fast wagnerianisch: mehr noch, es leben und weben Dinge in der wunderbar reinen Seele dieser Musik, die uns – über romantische Zwischenzeiten hinweg – die Kunst unsrer Tage vorverkünden."

Die literarische Vorgeschichte der Zauberflöte ist verwickelt. Die erste klare Idee zu seinem von vornherein fest bestehenden Plane, eine neue Zauberoper zu schaffen, erhielt Schikaneder durch ein Büchlein: „Lulu oder die Zauberflöte von Herrn Hofrat Wieland. Wien 1791 bey Mathias Ludwig in der Singerstraße". Es ist ein Einzeldruck des Wielandischen Märchens aus dessen Märchensammlung „Dschinnistan" (1786ff.). Auf die Handlung der sich in Schikaneders Phantasie allmählich gestaltenden Oper war weiterhin von Einfluß eine Zauberoper „Oberon, König der Elfen" von einem Schauspieler des Schikanederschen Theaters, Karl Ludwig Giesecke.[1] Diese Oper ist mit einer Musik von Wranitzky am 23. Juli 1791 in Wien zur Aufführung gekommen. Giesecke selbst ist nur der Adoptivvater seines Oberons; in der Hauptsache ist dieser Operntext eine Überarbeitung des 1789 erschienenen „Oberon, König der Elfen. Romantisches Singspiel in drei Aufzügen nach Wielands Oberon oder König der Elfen" von Friederike Sophie Seyler.

Auf der Umschau nach brauchbaren Motiven geriet Schikaneder noch auf verschiedene andre Quellen. So ist hier zu nennen der ehedem berühmte Roman Séthos vom Abbé Jean Terrasson (Paris 1731), der 1777 bis 1778 in einer zweibändigen deutschen Bearbeitung erschienen ist. Sethos, der erste Vorläufer von Georg Ebers ägyptischen Romanen, war teilweise auch Wielands Quelle. Ferner kommt in Betracht des Freiherrn Tobias Philipp von Gebler bereits an andrer Stelle genanntes Drama „Thamos, König von Egypten". Auch dieses beruht auf Terrassons Roman. Schließlich bedürfen Perinets „Fagottist" und Henslers „Das Sonnenfest der Brahminen", beides keine selbständigen Erzeugnisse, einer Erwähnung.

---

[1] Erwähnt S. 44. Erst beinahe 70 Jahre nach Mozarts Tod verbreitete sich die Legende, nicht Schikaneder, sondern Giesecke sei der wahre Verfasser des Zauberflötentextes. Zu Lebzeiten Schikaneders hat kein Mensch an Schikaneders Autorschaft gezweifelt. Giesecke selbst hat nachweisbar niemals Ansprüche erhoben. Er war ja auch gar nicht der wirkliche Autor seines Oberon. Alle Versuche, Schikaneder zu verkleinern, haben keinen anderen Zweck, als Mozart zum Dichter seiner Texte zu erheben. Wir sehen diese verlogenen Manöver in der Textgeschichte aller Opern Mozarts eine Rolle spielen. Sogar die Textbearbeitung zum Titus hat man dem Meister zuschieben wollen – so Nissen S. 558 – was bereits Jahn (II, 471) widerlegt, der auch die Quellen dieses Märchens angibt.

Eine genaue Quellendarlegung kann hier, so interessant diese Aufgabe ist, nicht versucht werden.[1] Es sei nur betont, daß die Hauptquelle des Inhalts der Zauberflöte, unmittelbar wie auf den verschiedensten Umwegen, Terrassons heute vergessener Roman ist. Hinzu tritt als bedeutsames Element das Freimaurertum des ausgehenden XVIII. Jahrhunderts, das heißt: eine durch die große französische Revolution entstandene Geistesströmung, die ihr Ideal in der Devise: humanité, égalité et fraternité hat. Aus hundert Winkeln zusammengelesen, ist der Text der Zauberflöte eine Pyramide edler, geheimnisvoller und wunderlicher Ideen, deren Wurzeln in die Weltanschauung längstvergangener Kulturen zurückführen. Die buntbemalte Schale dieses vielfach symbolischen Kernes ist das Werk Schikaneders, eines Menschen, hinter dessen Bombasterei echt deutsche Art an der Arbeit war. Nicht nur in Mozarts Musik, auch in der vielverlästerten Textdichtung steckt tiefes Gemüt: das Gemüt und der Humor zweier Phantasten. Denn das tägliche gegenseitige Sichmitteilen Mozarts und Schikaneders läßt es kaum absonderlich erscheinen, daß auch im Text der Zauberflöte Augenblickseinfälle Mozarts erhalten sind.

Und eines hat schließlich der göttliche Zufall vollbracht. Die Grundidee des Ganzen ist der Zwiespalt zwischen den irdischen und den himmlischen Kräften im Menschen: also das Problem, dem wir in Mozarts Doppelleben nachgehen. Damit hat uns ein wundervolles Geschick in Mozarts letztem Musikdrama eine Verklärung seines Lebenskampfes geschenkt. In unserer kurzen Analyse wollen wir nun weder vergleichende Studien zwischen den einzelnen Quellen des Textes treiben noch auch den Spuren freimaurerischer Liebhabereien nachgehen: sondern uns damit begnügen, in der Zauberflöte eine unbewußte Apotheose Mozarts, des Erdenkindes und des Himmelstürmers, zu erschauen.

Der Schauplatz der Begebnisse, die uns in der Zauberflöte vorgeführt werden, ist von Schikaneder nicht näher bezeichnet. Die Erwähnung von Isis und Osiris, ebenso die Hauptquelle der Textdichtung, Terrassons Sethos, weisen nach dem alten Ägypten. Und so ist denn seit mehr denn vierzig Jahren von Wien aus eine gewisse Einheitlichkeit der Bühnenbilder zu Mozarts Zauberoper auf alle anderen Bühnen übergegangen. Leider tut man aber viel zu viel, um ein möglichst echtes ägyptisches Milieu hervorzuzaubern. Durch diese übertriebene angebliche Stil-

[1] Das Richtigste, was bisher hierüber erforscht ist, enthält Komorzynskis Schikaneder.

echtheit kommt in das urdeutsche Märchen-Singspiel etwas Steifes und Pedantisches. Die Einführung altgermanischer Landschaften und Orte, zum Beispiel der Gralsburg, würde neues Leben in die langweilig gewordene Tradition bringen, zumal der moderne Mensch auf die freimaurerische Deutelei längst verzichtet hat. Nicht das Ägyptische, sondern das Phantastische muß in den Szenerien der Zauberflöte vorherrschen. Ebenso sollte man statt des ägyptischen Kostüms eine an die germanische Vorwelt erinnernde Tracht ersetzen. An Isis und Osiris wird keines Hörers Herz hängen. Diese Reminiszenzen sind leicht tilgbar. Mozarts Musik will leben. Weg mit allem, was am Drum und Dran gestorben ist!

Nun zur Handlung der Oper.

Prinz Tamino hat sich auf der Jagd verirrt. Im ersten Auftritt sehen wir ihn „mit Bogen ohne Pfeile" aus dem Dickicht eilen, auf der Flucht vor einer großen Schlange. Germanischer wäre ein Drache. Erschöpft sinkt der Fliehende an den Stufen eines Tempels nieder. Es ist der Wohnsitz der Königin der Nacht, deren drei Hexen (im Textbuche: drei Damen; bei Giesecke und anderen sind es Nymphen) mit ihren Lanzen das Reptil erlegen.

Als Tamino wieder zu sich kommt, erblickt er das tote Untier und vor sich den eben dazugetretenen Papageno. Das ist der Naturmensch. Er trägt ein kurioses Federkleid, auf dem Rücken ein Vogelbauer voller Vögel und in den Händen eine altgriechische Hirtenflöte.

Ehe sich die Situation klärt, singt Papageno seine allerliebste Arie (Nr. 2):

Der Vogelfänger bin ich ja,
Stets lustig, heisa, hopsasa.
Der Vogelfänger ist bekannt
Bei alt und jung im ganzen Land;
Weiß mit dem Locken umzugehn
Und sich aufs Pfeifen zu verstehn.
Drum kann ich froh und lustig sein,
Denn alle Vögel sind ja mein.

Der Vogelfänger bin ich ja,
Stets lustig, heisa, hopsasa.
Der Vogelfänger ist bekannt
Bei alt und jung im ganzen Land.

Ein Netz für Mädchen möchte ich:
Ich fing sie dutzendweis für mich.
Dann sperrte ich sie bei mir ein –
Und alle Mädchen wären mein.

Wenn alle Mädchen wären mein,
Dann tauschte ich brav Zucker ein.
Die, welche mir am liebsten wär,
Der gäb ich gleich den Zucker her;
Und küßte sie mich zärtlich dann,
Wär sie mein Weib und ich ihr Mann.
Sie schlief an meiner Seite ein;
Ich wiegte wie ein Kind sie ein.

Papageno, der in der Wildnis lebt,[1] steht gewissermaßen in den Diensten der Königin der Nacht. Er bringt ihr und ihren drei Hexen alle Tage Vögel, die er fängt. Dafür erhält er Wein, Brot, Zucker, Feigen.

Tamino und Papageno geraten alsbald in ein Gespräch. Nachdem sich des Naturkindes Furchtsamkeit gelegt hat, erzählt es dem Fremdling von seinem Leben, von seinem harmlosen Tun und Treiben und von der „sternflammenden Königin". Schließlich lügt Papageno vor, er habe die Schlange getötet.

Da erscheinen die drei Hexen abermals, tief verschleiert, und hängen ihm als Strafe für seine Unwahrheit ein Schloß vor den Mund. Dem Tamino aber schenken sie ein verführerisches Medaillonbildchen der Pamina, der Tochter der Königin der Nacht, in die sich der Prinz sofort leidenschaftlich verliebt. Allein gelassen, singt er das Bild in der Arie (Nr. 3) an:

Dies Bildnis ist bezaubernd schön . . .

mit der sehnsüchtigen Stelle:

O, wenn ich sie nur finden könnte . . .

[1] Komorzynski sagt (S. 126): „Ein solcher in den Bergen aufgewachsener urwüchsiger Naturmensch, der keine Länder kennt außer seinem Heimatstal, war schon der drollige Almbursche Hiesel im ‚Herzog Ludwig von Steyermark' [von Schikaneder, 1781]. Dazu kamen die hergebrachten Züge des Hanswurst und des Kasperl: Gefräßigkeit, Feigheit und derber Humor. Auch der Stand des Krämers liegt in dieser Tradition. Rechnen wir hierzu noch die alte Idee jener Preßburger Vogelkomödie, so haben wir Papagenos Stammbaum."

Des weiteren verkünden die Hexen dem in Leidenschaft Entbrannten, die Königin der Nacht habe ihn erkoren, die von einem bösen Dämon (wie sie behaupten) geraubte Pamina retten zu dürfen. Der Böse hause im nahen Gebirge, inmitten einer herrlichen Gegend, in einer prächtigen hohen Burg. Es gehöre aber großer Mut dazu, das Unternehmen zu wagen.

Tamino erklärt sofort begeistert, er wolle Pamina befreien. Unter starkem Donner wandelt sich die Szene, und es erscheint die Königin der Nacht. Die von ihr gesungene Arie (Nr. 4) drückt die Klage um die geraubte Tochter aus. Das uralte Proserpina-Motiv! Die schauerliche Majestät der Beherrscherin der dunklen Mächte spricht sich sowohl in der Musik wie in den szenischen Mitteln aus. Die vielgelästerten Koloraturen umkleiden die Arie allerdings – für uns Heutige – derartig mit Barockzierat, daß wir weniger den Eindruck des Schauerlich-Dämonischen, vielmehr den des Grotesken und Bizarren haben. Um so mehr muß hier das Bühnenbild unheimlich-erhaben wirken; ebenso die Erscheinung und das Wesen der Darstellerin. Hier klingt und klagt nicht die Nacht als die stille, gütige Freundin, die sie uns modernen Menschen ist. Mittelalterliche, längst überwundene düstere Anschauungen herrschen vor. Es ist die zu fürchtende Majestät einer grauenhaften Unterwelt voller Schreckniße und Gräuel. Unheilvolle Kometen, nicht milde, freundliche Sterne, sind ihre Symbole.

Taminos Entschluß, sich Pamina zu erringen, bedeutet: als schwacher Mensch den schweren Kampf um die höchsten Ideale mit dunklen, übermenschlichen Mächten einzugehen. Wie kann der Hörer im Theater an das heilige Feuer in Tamino glauben, wenn vor ihm – wie man dies meist sieht – eine phlegmatische Sängerin in Konzert-Attitüde von einer Mondsichel herabhüpft. Überhaupt muß man in der Zauberflöte – bei der man stillschweigend übereingekommen ist, Schikaneders Text, weil durch Mozart geheiligt, im großen und ganzen nicht zu ändern – die ungeheuerliche Banalität dieses Textes durch ganz besonders eindringliche Bühnenbilder und durch schauspielerischen Adel unschädlich machen. Nicht etwa ägyptologische Treue bringt diese Wirkung hervor, sondern einzig und allein monumentale weihevolle Großartigkeit.

Die Schlußworte der Arie prophezeien dem Fürstensohn:

Du wirst sie zu befreien gehen,
Du wirst Paminas Retter sein;
Und werd ich dich als Sieger sehen,
So sei sie dann auf ewig dein!

Damit verschwindet die Erscheinung samt ihrer schrecklichen Umwelt. Wiederum nähert sich Papageno, immer noch das Schloß am Munde. Auch die drei Hexen sind wieder da. Es entwickelt sich ein Quintett (Nr. 5). Papageno wird schließlich begnadigt, und eine der Hexen nimmt ihm das Schloß ab. Tamino aber bekommt abermals ein Geschenk: die Zauberflöte. Sie soll ihm den Kampf um Pamina erleichtern:

Die Zauberflöte wird dich schützen,
Im größten Unglück unterstützen.
Hiermit kannst du allmächtig handeln,
Der Menschen Leidenschaft verwandeln.
Das Traurige wird freudig sein;
Den Hagestolz nimmt Liebe ein.

Es ist klar, was die Zauberflöte bedeutet: das künstlerische Können, das Genie, den hohen Beruf – also das, was Wolfgang Amadeus besaß, was ihn die Unsterblichkeit hat erringen lassen.

Zugleich erhält auch Papageno eine Mission:

Doch bestimmt die Fürstin dich:
Mit dem Prinzen ohn Verweilen
Nach Saraſtros Burg zu eilen!

Auch er erhält einen Talisman: ein Glockenspiel. Wiederum ein Symbol. Es bedeutet nichts anderes als den Frohsinn, die heitere Zuversicht, den göttlichen Humor, mit dem man alles Erdenleid verscheucht. Wiederum etwas, was Mozart besaß, was sein höchster irdischer Besitz war, die herrliche Quelle seines innerlichen Erdenglückes.

Von tiefer symbolischer Bedeutung ist das Zusammengehen von Tamino und Papageno. Und welchen anderen Sinn könnte das haben als den: die Besten und Edelsten von uns Erdenkindern ringen um das höchste Ideal, aber keiner ist dabei frei vom Leibe. Im Körperlichen ist die Kraft, im Seelischen nur der Wille. Beides zusammen macht den Menschen. Die Einheit ist das Wesentliche.

Vielleicht sieht der moderne Ausleger in den drei weiblichen Gestalten die drei Parzen der antiken Weltanschauung. Sie spinnen uns den Lebensfaden. Und da wir nur leben, um zu sterben, wenn wir nicht begnadete Sonnenkinder sind, so erscheinen uns die Lebensspinnerinnen als Dienerinnen des Todes.

Auf die Frage Taminos und Papagenos, wo die Burg zu finden sei, werden ihnen von den Hexen drei Knaben, „jung, schön, hold und weise", als Geleiter mitgegeben. Mit ihnen treten die beiden Sucher ihre Wanderung an.

Wenn man diese Begleitschaft, die wiederum symbolisch ist, deuten will, so ist es wohl das einfachste, drei Genien anzunehmen. Es steht aber auch nichts im Wege, hier an eine christliche Idee – an Glaube, Liebe und Hoffnung – zu denken.

Die Szene verwandelt sich. Wir befinden uns in Saraſtros Burg. Jetzt erst erfahren wir, daß Pamina von ihm in guter Absicht ihrer Mutter geraubt worden ist. Durch diesen Raub wird die Liebe, an und für sich etwas Irdisches, ein banales Ding der dunklen Nacht, in die Sphäre des Göttlichen emporgehoben. Merkwürdigerweise ist nun zum Wächter Paminas wiederum eine böse Macht eingesetzt, der Mohr Monostatos.

Monostatos steht in Saraſtros Diensten. Somit waltet eine finstere Macht im Reiche des hehrsten Lichts und der höchsten Güte. Diesem Umstande entsprechend bedeuten die drei Genien auf der Seite der unheilvollen Königin der Nacht: gute Kräfte im Dienste des bösen Prinzips. Diese absichtliche Zuteilung des Bösen zum Guten und des Guten zum Bösen kann man symbolisch auffassen als die Unzertrennlichkeit von Gut und Böse. Es gibt nirgends in der Welt, selbst nicht in der Göttlichkeit, das eine noch das andre frei von seinem Gegenteil. Das Gute vermag zu dominieren, nicht aber allein zu bestehen. Wir gelangen mit dieser natürlichen Deutung an Nietzsches Idee des Jenseits von Gut und Böse. Man hat diesen scheinbaren Widerspruch damit erklären wollen, er sei der Rest eines ungenügend verarbeiteten Vorbildes, in dem Saraſtro ein böser und die Königin der Nacht ein guter Geist gewesen sein soll. Eine solche Deutung wirft Schikaneders Werk einfach um. Wir haben aber nicht den geringsten Anlaß, den Dichter einer derartigen Oberflächlichkeit zu zeihen. Im Gegenteil, Schikaneder war ein sehr kluger Kopf, der ohne Zweifel in jede seiner Gestalten eine mehr oder minder tiefe Idee gelegt hat. Wer an eine Deutung der Zauberflöte überhaupt herangeht, muß das Werk so nehmen, wie es vor uns steht. Wo Schikaneder diesem oder jenem seiner uns bekannten Vorbilder widerspricht, ist er wahrscheinlich anderen Vorbildern nachgegangen. Es steht durchaus nicht fest, ob wir alle seine Quellen kennen.

Im Terzett (Nr. 6), das wir nun zunächst hören, ist Pamina in der Gewalt des Monostatos. Im Augenblicke, da er sich siegesgewiß an seinem Opfer weidet, erscheint Papageno. Der Mohr und der seltsame Federmensch schauen einander

verwundert an, halten sich gegenseitig für den Teufel und rennen beide von dannen. Derlei stark-burleske Elemente begründen die Volkstümlichkeit der Schikanederschen Oper. Musikalisch umspannt das Terzett vier recht verschiedene dramatische Momente: Paminas Angst vor ihrem Peiniger; ihren Entschluß, lieber zu sterben als sich ihm zu ergeben; des Mohren teuflische Vorfreude; und schließlich den Eintritt der Harlekinade. In dieser Buntheit steckt eine erstaunliche Frische.

Einen Augenblick ist Pamina allein, aber alsbald schleicht sich Papageno abermals vorsichtig heran. Vor einem hübschen jungen Weibe verliert sich die Furcht des Naturmenschen. Er spricht sie zutraulich an, erzählt ihr, daß er von der Königin der Nacht ausgesandt sei, und erkennt, daß er deren Tochter Pamina vor sich habe. Auch vom Prinzen, der in ihr Bild verliebt sei, berichtet er ihr. Dadurch kommt das Gespräch in naivster Weise auf die Liebe, und es entspinnt sich ein Duett (Nr. 7) über dieses Thema. Der Text ist von einer Banalität, die im Verein mit so inniger Musik ihresgleichen nicht hat.

Abermals verwandelt sich der Schauplatz. Wir sehen einen Hain mit drei Tempeln. Es beginnt das Finale (Nr. 8) des ersten Aktes, in seinem Aufbau nicht vergleichbar mit denen in Mozarts Figaro und im Don Juan. Es wächst nicht Szene aus Szene heraus, sondern es reiht sich Bild an Bild ohne dramatische Steigerung. Vergessen wir aber nicht, daß die Zauberflöte von ihren Schöpfern nicht als große Oper, sondern als Wiener Zauberposse gedacht ist. Bizarre Buntheit, märchenhaftes Durcheinander, überraschende Einfälle, phantastische Beweglichkeit, das sind die Elemente, mit denen der Meister hier immer neue Reize zu entfalten versteht.

Die drei Genien führen Tamino heran und rufen ihm zu: Sei standhaft, duldsam und verschwiegen! Der Prinz fragt nach Pamina, erhält aber nur die orakelhafte Ermahnung: Sei ein Mann! Dann, Jüngling, wirst du männlich siegen!

Tamino schaut sich um und kommt zu der Überzeugung, an einer Stätte hoher Kultur zu sein. Dies beruhigt ihn. Schließlich wagt er sich in den Tempel rechts. Es ist eine der Vernunft geweihte Stätte. Stimmen unsichtbarer Geister rufen ihm zu: Zurück! Nun wendet er sich zum Tempel der Natur. Abermals tönt ihm ein Zurück! entgegen. Zuletzt schreitet er zur Pforte des dritten Tempels, des der Weisheit. Die Tempel bedeuten wohl die verschiedenen Wege, auf denen der zum Höchsten emporstrebende Mensch sein Ziel zu erreichen sucht.

Ein würdevoller Priester erscheint und verkündet ihm, daß Tamino hier nichts zu suchen habe, solange er Mord und Rache im Herzen trage. Mit anderen Worten:

der höhere Mensch muß zu allererst die groben Instinkte und die brutalen Begierden in sich überwinden. Der Fürstensohn bekennt, daß er in der Tat Sarastro hasse, weil er Pamina aus ihrer Mutter Armen entführt habe. Und sehnsüchtig fragt er:

Wo ist sie, die er uns geraubt?
Man opferte vielleicht sie schon?

Der Priester gibt ihm die Antwort:

Dir dies zu sagen, teurer Sohn,
Ist jetzt und mir noch nicht erlaubt.

Damit verschwindet der wortkarge Priester. Tamino bleibt allein. Da beginnen geheimnisvolle Stimmen zu ertönen. Durch sie erfährt er, daß Pamina noch am Leben ist. Dankbar und erfreut beginnt er, ihnen auf seiner Zauberflöte vorzuspielen. Alsbald erscheinen allerlei wilde Tiere.

Man tut nicht gut, diese Episode der durch die Musik bezauberten Tiere wegzulassen, wie dies auf manchen Bühnen geschieht. Die Tiere mögen wohl bedeuten, daß der Mensch allein durch die Beschäftigung mit göttlichen Dingen die animalischen Triebe in sich bändigt.

Auf das Flötenspiel antwortet in der Ferne Papagenos Faunenflöte. Tamino eilt nach der Richtung hinweg, in der er die Klänge zu vernehmen meint. Kaum ist er verschwunden, so kommen Pamina und Papageno. Auch sie sind ihrerseits den Flötentönen nachgeeilt. Papageno pfeift abermals. Statt Tamino taucht aber Monostatos auf. Schon will er die Flüchtlinge ergreifen, da rührt Papageno rasch sein Glockenspiel. Der Mohr und seine Sklaven müssen in der Allgewalt dieses Zaubermittels singen und tanzen. Papageno spielt so lange, bis er alle seine Feinde von dannen gezaubert hat.

In dem nun folgenden Duett singen Papageno und Pamina die wenig geistreichen Verse:

Könnte jeder brave Mann
Solche Glöckchen finden,
Seine Feinde würden dann
Ohne Mühe schwinden,
Und er lebte ohne sie
In der besten Harmonie.

Nur der Freundschaft Harmonie
Mildert die Beschwerden;
Ohne diese Sympathie
Ist kein Glück auf Erden.

Treu den Absichten Schikaneders hält sich Mozart in seiner musikalischen Plastik durchweg an die volkstümliche Art, und so ist es ihm auch in diesem Duett gelungen, seine Hörer zu entzücken.

Inzwischen naht Sarastro mit seinem Gefolge. Papageno bebt und zittert vor Angst:

O wär ich eine Maus!
Wie wollt ich mich verstecken!

Pamina dagegen ist voller Mut und Zuversicht.

Unter festlichen Chorklängen mit Trompeten und Pauken betritt Sarastros prunkvoller Zug die Bühne. Sein Triumphwagen wird von sechs Löwen gezogen. Zahllose Krieger, Priester, Frauen und Sklaven schreiten ihm voran. Derartige Aufzüge und Massenszenen waren ja Schikaneders Spezialität.

Pamina fällt vor dem Fürsten des Lichts in die Knie:

Ich wollte deiner Macht entfliehn.
Allein die Schuld ist nicht an mir.
Der böse Mohr verlangte Liebe.
Darum, o Herr, entfloh ich dir!

Sarastro gestattet ihr, zu lieben, wen sie wolle, erklärt ihr aber, er dürfe sie zu ihrem Heil nicht wieder der Macht ihrer Mutter überlassen. Wiederum sind die Worte des Textes so trivial, daß man sie nur mit Widerwillen erfaßt.

Monostatos schleppt Tamino herbei. Zum ersten Male schaut der Sucher die ersehnte Pamina und eilt ihr in die Arme. Monostatos aber trennt die Liebenden, und Sarastro befiehlt, die beiden Fremdlinge in den Prüfungstempel zu führen. Ihre Seelen sollen sich erst läutern.

Zweifellos spielen hier freimaurerische Elemente eine Rolle, aber verworren wohl auch die Idee der altgermanischen Feme. Der moderne Mensch ignoriert jene Spielereien und findet mühelos andre höhere Deutungen.

Im zweiten Akte sehen wir uns vor dem Throne der höchsten menschlichen Weisheit. In einem heiligen Haine, dessen Palmen silberne Stämme und goldne

Blätter haben, erscheint Sarastro mit seinen Priestern unter den friedsamen Klängen des Priestermarsches (Nr. 9). Die Musik ist bestrebt, uns mystisch-feierliche Vorstellungen zu erregen. Mitunter vermeinen wir Kirchenmusik zu hören. Gebetartig ist die sich anschließende Arie der Priester (Nr. 10) mit dem populär gewordenen Texte

O Isis und Osiris . . .

Der fromme Chor erfleht den beiden Prüflingen den Schutz der überirdischen Mächte.

Danach verwandelt sich der Schauplatz. Wir sehen einen verfallenen Vorhof. Es ist dunkle Nacht. Donner rollen. Wahrscheinlich stellte sich Schikaneder in seiner unklaren szenischen Vorschrift einen ruinenhaften Ort des Grauens vor. Die erste Prüfung, die Tamino und Papageno durchzumachen haben, besteht nun darin, daß sie mit keinem weiblichen Wesen sprechen dürfen. Dem Tamino ist als Lohn Pamina versprochen; dem Papageno eine Papagena.

In dieser und den folgenden Prüfungsszenen spekuliert Schikaneder stark mit dem Galeriepublikum seiner Zeit. Der furchtsame Papageno hat eine dankbare Kasparrolle, die den Hauptheldeu Tamino in den Hintergrund drückt. Derlei liegt im Charakter der Volks-Zauber-Oper. Das ist und bleibt die Zauberflöte in allererster Linie, denn als solche ist sie nun einmal entstanden. Wenn wir sie stilgerecht aufführen, können wir diese Elemente wohl verfeinern, aber wir tun gut, darin nicht zu weit zu gehen.

Nachdem sich die Priester unter Ermahnungen (Duett Nr. 11) entfernt haben, kommen die drei Damen der Königin der Nacht mit Fackeln, um die beiden Einsamen zum Plaudern zu verführen. Es gestaltet sich ein Quintett (Nr. 12). Tamino besteht die Probe gut, Papageno nur mit Mühe und Not. Das uralte Sprichwort: Der Geist ist willig, aber der Leib ist schwach! Wir müssen aber immer wieder daran denken, daß Tamino und Papageno zusammen den nach dem Höchsten ringenden Erdensohn symbolisch darstellen.

Wiederum verwandelt sich die Szene. Es beginnt die weitere Probe. Nunmehr sind wir an einem Orte süßer Wollust: in einem schönen Garten bei Vollmondschein. In einer Rosenlaube schläft Pamina.

Monostatos schleicht sich lüstern heran und gibt seinem Begehren in einer Arie (Nr. 13) Ausdruck:

Alles fühlt der Liebe Freuden,
Schnäbelt, tändelt, herzt und küßt,

Und ich soll die Liebe meiden,
Weil ein Schwarzer häßlich ist.

Ist mir denn kein Herz gegeben?
Ich bin auch den Mädchen gut.
Immer ohne Weibchen leben
Wäre wahrlich Höllenglut!

Mozarts Musik ist der Situation angemessen grob-erotisch. Im Augenblicke, da der Mohr die Schlafende überfallen will, erscheint die Königin der Nacht. Wir fragen uns: was will sie im Reiche Sarastros? Das Motiv ihres Kommens ist kein andres, als der Wunsch ihrer Darstellerin: die Arie (Nr. 14) zu singen:

Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen,
Tod und Verzweiflung flammet um mich her...

Man könnte auf den Gedanken kommen: wie Demeter ihre Tochter Persephone in der Schattenwelt sucht, so tut dies die Königin in der Sonnenwelt Sarastros. Damit käme ein wenig Sinn in die Geschichte. Diese mit alpinen Koloraturen belastete Bravour-Arie ist außerordentlich dramatisch. Sängerinnen, die in steifer Konzertpose dazustehen belieben, verfehlen hier den Zweck ihrer Rolle gründlich.

Nachdem die Königin ihrer aus dem Schlummer erweckten Tochter einen Dolch zu ihrem Schutze in die Hand gedrückt hat, versinkt sie unter einem gräßlichen Racheschwur bei Donner und Blitz in die Erde. Monostatos stürzt sich auf Pamina, entwindet ihr die Waffe und stellt ihr die Wahl, ihn zu lieben oder auf der Stelle ermordet zu werden. Pamina erbittet ihren Tod.

Da erscheint Sarastro und verjagt den Mohren. In Sarastros Arie (Nr. 15):

In diesen heilgen Hallen
Kennt man die Rache nicht,
Und ist ein Mensch gefallen,
Führt Liebe ihn zur Pflicht...

lebt Mozarts ganze Herzensgüte, rein von jedweden trüben Regungen des Alltags. Als der Meister sie schrieb, sah er dem nahen Tode mit voller Gewißheit in die Augen. Wir wissen, daß er unter der krankhaften Vorstellung litt, seine

italienischen Rivalen hätten ihm schleichendes Gift verabreicht. Schikaneders Text rief ihm hier das „Vergebet euren Feinden!" in die Erinnerung. Mozart war leicht zu erschüttern, zumal damals, wo er mit dem Leben abschloß. Überall sah er Zeichen und Symbole. So auch in dieser Mahnung, die ihm vorhielt, daß der edle Mensch seinen Feinden vergeben müsse. In solcher Art Konzeption steckt immer die Wurzel der Unsterblichkeit eines Kunstwerkes.

Abermals ist eine Verwandlung, die der Regisseur nicht tilgen darf, wenn er nicht die Illusion zerstören will. Wir befinden uns in einer Halle. An diesem Orte muß unverbrüchliches Stillschweigen gehalten werden. Auch strenges Fasten ist geboten. Tamino und Papageno werden hereingeführt. Ein altes Weib reicht dem durstigen Papageno Wasser. Er kann nicht anders; er muß mit ihr schwatzen und muß trinken. Seine einzige innere Regung ist die: Wein wäre ihm lieber denn bloß Wasser! Sodann erscheinen die drei Genien und bringen Tamino die Flöte und Papageno das Glockenspiel, die ihnen zuvor von den Priestern abgenommen worden waren. Mozarts Musik zum Terzett (Nr. 16), die das Schwirren der Flügel nachahmt, verlangt, daß die drei Genien auch wirklich geflogen kommen. Dem modernen Theater bereitet dies ja keine Schwierigkeiten.

Tamino probiert zum Zeitvertreib seine wiedergefundene Flöte. Angelockt von deren Tönen kommt Pamina herbei. Aber da ihr geliebter Tamino nicht mit ihr spricht und sie von der ihm auferlegten Prüfung nichts weiß, wird sie traurig und voller Verzweiflung. Ihr Schmerz klingt in einer G-Moll-Arie (Nr. 17) aus:

Ach, ich fühls, es ist verschwunden,
Ewig hin der Liebe Glück!
Nimmer kommt ihr Wonnestunden
Meinem Herzen mehr zurück.
Sieh, Tamino, diese Tränen
Fließen, Trauter, dir allein!
Fühlst du nicht der Liebe Sehnen,
So wird Ruh im Tode sein.

Auch bei diesem Liede hat Mozart, angeregt durch den Text, jeden Akkord seiner Musik erlebt. Der dem Tod Geweihte nimmt Abschied vom Erdenglück und verliert sich wehmütig-resigniert in Todesgedanken. Noch einmal ist er voll Liebe und Sehnsucht, aber es ist nicht mehr die Verliebtheit der Entführung, nicht mehr die Begehrlichkeit des Figaro, nicht mehr die Weibesgier des Don

Juan. Es ist Mozarts letzte Liebe, voll süßer silberner Elegie. Was liebt er noch? Seine Erinnerungen: versunkene Sonnen, zärtliche Schatten. Der Tod spielt die Geige dazu...

Der Meister erinnert sich der Pariser Tage, wo er voller Sehnsucht der fernen geliebten Luise gedachte, jener einsamen Abende, die er in der Oper verträumte. Gluck hatte ihn damals bezaubert. Und die Arie des Orpheus:

J'ai perdu mon Euridice,
Rien n'égale mon malheur...

durchströmt ihn von neuem und erweckt vergessene Bilder. Unwillkürlich drängt sich die Reminiszenz in die Melodie der Verse:

Ach, ich fühls, es ist verschwunden,
Ewig hin der Liebe Glück!

Währenddem ißt und trinkt Papageno vergnügt und läßt Koch und Kellermeister leben.

Abermals wandelt sich der Schauplatz. In der Ferne, im Morgengrauen, träumen die Pyramiden. Wiederum voll geheimnisvoller Mystik, durch die himmlischer Jubel tönt, singt der Chor (Nr. 18) der Priester:

O Isis und Osiris, welche Wonne!
Die düstre Nacht verscheucht der Glanz der Sonne.
Bald fühlt der edle Jüngling neues Leben;
Bald ist er unserm Dienste ganz ergeben.
Sein Geist ist kühn, sein Herz ist rein;
Bald wird er unsrer würdig sein.

Ehe Tamino seinen letzten Prüfungsgang antritt, wird eine Abschiedsszene zwischen ihm und Pamina bereitet. In einem Terzett (Nr. 19) spricht Sarastro den Liebenden Trost zu. Und darum ist die Stimmung nicht Verzweiflung, sondern ein Gemisch von Zärtlichkeit, Schwermut und Ergebenheit. Immer wieder sind es musikalische Situationen, die Mozarts damaligen Seelenzustand unsagbar ähnlich waren.

Sobald die Bühne leer ist, erscheint Papageno. Eine Stimme ruft ihm zu: „Mensch, du hättest verdient, auf immer in finsteren Klüften hinzuwandern, aber die gütigen Götter erlassen dir die Strafe! Dafür wirst du die Himmelsfreuden der Erkorenen nie fühlen!"

Papageno, der froh ist, keine weiteren Strapazen durchmachen zu müssen, trauert den ihm entgangenen übernatürlichen Genüssen keine Sekunde nach.

„Die größte Freude", meint er gelassen, „wäre jetzt für mich ein Glas Wein!"

Die Stimme: „Sonst hast du keinen Wunsch auf dieser Welt?"

Papageno: „Vorläufig nicht!"

Er bekommt seinen Wein und ist überglücklich. In diesem Erdenglück singt er seine köstlichste Arie (Nr. 20):

Ein Mädchen oder Weibchen
Wünscht Papageno sich.
O, so ein sanftes Täubchen
Wär Seligkeit für mich!
Dann schmeckte mir Trinken und Essen,
Dann könnt ich mit Fürsten mich messen,
Des Lebens als Weiser mich freun
Und wie im Elysium sein . . .

Jedermann kennt die Melodie. Es ist nichts Neues über sie zu sagen.

Unter abermaliger Verwandlung beginnt das zweite Finale (Nr. 21). Pamina will sich in ihrer Verzweiflung erdolchen, aber die Genien halten sie davon zurück, indem sie ihr versichern, Tamino liebe sie noch und bleibe ihr bis in den Tod treu. Auch erklären sie sich bereit, Pamina dem Geliebten zuzuführen. Vereint singen nun die vier:

Zwei Herzen, die von Liebe brennen,
Kann Menschenohnmacht niemals trennen.
Verloren ist der Feinde Müh;
Die Götter selbst beschützen sie.

In einer grandiosen Felsengegend vollzieht sich nun die Hauptprobe. Die beiden Liebenden müssen zusammen durch Feuer und Wasser gehen. Zwei geharnischte Ritter, um deren Helme Flammen lodern, geleiten sie an die Stellen. Die Erhabenheit dieser Szene leidet auf fast allen Theatern an der Kärglichkeit des Bühnenbildes. Monumentalität heißt auch hier das Geheimnis der Wirkung. Der Phantasie ist nirgends Halt geboten. Mozarts Musik erreicht in diesem Auftritt, zumal in der Herzensinnigkeit des altertümlichen Chorals, einen letzten Gipfelpunkt seiner Kunst. Er singt sich eine rührende Totenklage. Dann aber bei den Versen:

Wir wandeln durch des Tones Macht
Froh durch des Todes düstre Nacht...

ist der Grabesgedanke überwunden, und der Glaube an eine himmlische Verklärung beginnt in einer friedensvollen Melodie zu triumphieren. Die Liebenden haben die Probe bestanden. Die Szene verwandelt sich. Die Felsen treten zurück. Tamino und Pamina ziehen ein in die hohe Burg Sarastros, der sie, umstrahlt von allem Licht der Welt, gütig empfängt.

Hier endet die Haupthandlung. Was folgt, hat man als eine Art Satyrspiel bezeichnet. Jetzt gelangt Papageno – das Erdenkind – zu seiner Seligkeit. Er bekommt seine Papagena. Das Duett zwischen beiden ist die freimütigste und wundervollste Verherrlichung jener Liebe, die durchaus erdenhaft ist und nichts anders sein will als das. Damit schließt Mozarts Zauberflöte, das bunteste, wehmütigste und tiefsinnigste aller seiner Werke, gleichsam mit dem naiven Hinweis: „Den Himmel zu erringen, ist etwas Herrliches und Erhabenes, aber auch auf der lieben Erde ist es unvergleichlich schön! Darum laßt uns Menschen sein!"

Das war die Weltanschauung des Schöpfers der Musik zur Zauberflöte.

37. Dora Stock: Mozart 1789

XXXIV

Mozarts letzte Tage. Das Requiem. Mozarts Krankheitsgeschichte. Des Meisters Tod und Begräbnis. Sein Grab

Nissen schreibt (S. 555): „Schon in Prag kränkelte und medizinierte Mozart unaufhörlich. Seine Gesichtsfarbe war blaß und sein Blick matt und traurig, obschon sich seine frohe Laune noch oft in fröhlichem Scherz ergoß."

(Anhang S. 28:) „Er litt besonders an äußerst leichter Reizbarkeit seiner Nerven, war, wie sich wohl psychologisch erklären läßt, überhaupt sehr furchtsam, was er auch schon früher war, und wurde besonders viel von Todesgedanken beunruhigt. Nun arbeitete er so viel und rasch – freilich deshalb zuweilen auch flüchtig – daß es scheint, er habe sich vor den Ängsten der wirklichen Welt in die Schöpfungen seines Geistes flüchten wollen. Seine Anstrengung ging dabei oft so weit, daß er nicht nur die ganze Welt um sich her vergaß, sondern ganz entkräftet zurücksank und zur Ruhe gebracht werden mußte. Jedermann sah, daß er sich auf diese Weise bald aufreiben müsse. Die Zuredungen seiner Gattin und seiner Freunde halfen nichts; die Versuche, ihn zu zerstreuen, ebensowenig. Er tat etwas seinen Lieben zu Gefallen, fuhr mit ihnen aus; nahm aber an nichts mehr wahren Anteil, sondern lebte immer nur in seinen Phantasieen, aus denen ihn nur zuweilen Schauder vor dem Tode, der sich schon um sein Gebein zu winden anfing, erweckte. Seine Gattin bestellte oft heimlich Personen, die er liebte. Sie mußten ihn zu überraschen scheinen, wenn er sich wieder zu tief und anhaltend in seine Arbeit versenkte. Er freute sich zwar, blieb aber dennoch beim Arbeiten. Sie mußten nun viel schwatzen. Er hörte nichts. Man richtete das Gespräch an ihn. Er ward nicht unwillig, gab einige Worte dazu, schrieb aber fort."

(S. 563:) „Nach Mozarts Zurückkunft von Prag nach Wien nahm er sogleich seine Totenmesse vor und arbeitete mit außerordentlicher Anstrengung und lebhaftem Interesse daran; aber seine Unpäßlichkeit nahm in demselben Verhältnisse

zu und stimmte ihn zur Schwermut. Als Konstanze an einem schönen Herbsttage mit ihm in den Prater fuhr, um ihm Zerstreuung zu verschaffen, und sie beide einsam saßen, fing Mozart an vom Tode zu sprechen, und behauptete, daß er das Requiem für sich schaffe. Dabei standen ihm Tränen in den Augen, und als ihm seine Frau den schwarzen Gedanken auszureden suchte, sagte er: Nein, nein, ich fühle es zu sehr. Mit mir dauert es nicht mehr lange. Gewiß, man hat mir Gift gegeben! Ich kann mich von diesem Gedanken nicht loswinden."

Ein derartiger Verdacht entbehrte jeder Begründung. Durch Konstanze ist er damals aber in weite Kreise gedrungen; ja, leichtfertige und beschränkte Personen wollten sogar den angeblichen Mörder wissen.

Die anstrengende Reise nach Prag, die hastige Vollendung des Titus und die Enttäuschung über den geringen Erfolg dieses Werkes versetzten den Meister in einen Zustand völliger Ermattung. Nur zu einem hatte er noch eine leidenschaftliche Neigung, zu seiner Arbeit am Requiem.

Der geheimnisvolle graue Bote hatte sich inzwischen zum zweitenmal eingestellt, gerade als Mozart und seine Frau in den Reisewagen stiegen, um nach Prag zu fahren.[1] Der Meister entschuldigte sich. Da er die Wohnung des Auftraggebers nicht wisse, habe er ihm die Verzögerung nicht mitteilen können. Sofort nach seiner Wiederkehr von der Reise werde er die Arbeit vor allem andern vollenden. Der Unbekannte erklärte sich damit einverstanden.

Nach der Rückkunft von Prag begab sich Konstanze ungeachtet des Zustandes ihres Gatten sofort wieder nach Baden. Beide Kinder verblieben an ihren Pflegestätten.

Am 30. September fand die Uraufführung der Zauberflöte statt. Mozart dirigierte am Flügel. Sein Schüler Süßmayer wandte ihm die Notenblätter um.[2] Den Papageno sang Schikaneders Sohn, die Königin der Nacht Mozarts Schwägerin Frau Josefa Hofer.

Der Erfolg des ersten Abends war wider Erwarten matt. Man erzählt, nach dem ersten Akte sei Mozart blaß und bestürzt zu Schikaneder auf die Bühne geeilt. Während des zweiten Aktes soll sich dann die Stimmung des Publikums etwas gehoben haben, und am Schluß der Oper habe man die beiden Autoren herausgeklatscht. Mozart hatte sich versteckt und konnte nur mit Mühe beredet werden, sich auf der Bühne zu zeigen. Er war über die kühle Aufnahme

[1] Nissen S. 555. — [2] Ein Faksimile des ersten Theaterzettels in Beilage V.

dieſes Werkes, dem er ſein Letztes und Beſtes gegeben hatte, verſtimmt und erſchüttert.

Mozart dirigierte auch die zweite Aufführung am folgenden Abend; dann überließ er dies – dem Brauch gemäß – dem jungen Kapellmeiſter Henneberg,[1] der auch die Proben in der Hauptſache geleitet hatte.

Der Erfolg der Oper ſteigerte ſich von Abend zu Abend. Sie erlebte über hundert Aufführungen nacheinander. Aber ſo groß dieſer Sieg Mozarts war, ſo blieb er doch zunächſt auf Wien und Schikaneders Theater beſchränkt. Erſt im Jahre 1801 wurde die Zauberflöte im Kärntnertor-Theater von neuem einſtudiert. Wiederum neun Jahre ſpäter erſchien ſie dann im Leopoldſtädter Theater.

Außerhalb Wiens war Prag die erſte Stadt, in der die Zauberflöte gegeben wurde. Es geſchah dies am 25. Oktober 1792. Es folgte Frankfurt am Main. Erſt vom Jahre 1794 ab kann man ſagen, daß die Oper in Deutſchland durchdrang. In Berlin erlebte ſie ihre erſte Aufführung am 12. Mai 1794; in Hamburg am 19. November desſelben Jahres; 1794 auch in Dresden, und zwar in italieniſcher Überſetzung.[2] In Weimar kam ſie am 16. Januar 1794 auf die Bühne, mit einer Textbearbeitung, die Goethes Schwager, Chriſtian Auguſt Vulpius, auf ſeinem Gewiſſen hat.[3] So unglücklich die Vulpiuſiſche Verballhornung war, ſo eroberte ſie ſich doch damals eine Anzahl Städte. Schikaneders Einſprüche und Polemiken vermochten dies nicht zu verhindern.

Bekannt iſt, daß Goethe 1798, angeregt von Schikaneders Text, einen zweiten Teil zur Zauberflöte zu dichten begonnen hat.[4] Das Bruchſtück enthält ein paar Verſe, die man dem ſterbenden Mozart in Verkündigung ſeines Nachruhmes hätte zurufen können:

In ſolcher feierlichen Pracht
Wirſt du nun bald der ganzen Welt erſcheinen.
Ins Reich der Sonne wirket deine Macht!
Pamina und Tamino weinen;
Ihr höchſtes Glück ruht in des Grabes Nacht.

In den Ländern nichtdeutſcher Zunge hat die Zauberflöte naturgemäß als ein allzu deutſches Werk niemals wahre Erfolge gehabt. Die Italiener ins-

[1] 1768 bis 1822. – [2] Vgl. Bd. I, S. 341, Anmerkung. Auch die Zauberflöte lernten die Dresdner erſt 1818 deutſch kennen. – [3] Neudruck im Inſelverlag 1911. – [4] Das Fragment findet man im 12. Bande der Propyläen-Ausgabe, S. 224 bis 254.

besondere verfemten sie als Musica scelerata. Um so mehr war und ist sie einer der Lieblinge der Deutschen.

Der todkranke Meister erlebte diesen Erfolg nicht mehr. Er suchte seinen letzten Trost in der unermüdlichen Arbeit am Requiem. Ehe er dies nicht vollendet habe, erklärte er, wolle er nichts anderes beginnen. Unter gewaltsamer Zusammenfassung seiner letzten Kräfte, häufig halbohnmächtig, unter Weinkrämpfen und Anfällen grenzenloser Wehmut, gelang es ihm, seine eigene Totenmesse bis zu drei Vierteln zu vollenden.

Das Geheimnis, das sich um den geheimnisvollen Besteller gesponnen hat, in dem Mozart einen Boten des Jenseits erblickte, ist erst nach dem Tode des Meisters in sehr nüchterner Weise aufgeklärt worden. Der graue Bote war der Verwalter des Grafen Franz von Walsegg zu Stuppach. Zum Gedächtnisse seiner am 14. Februar 1791 verstorbenen Frau wollte der Graf ein Requiem aufführen lassen, und da er an der Eitelkeit litt, selber ein Komponist sein zu wollen, gedachte er Mozarts Werk als sein eigenes auszugeben. Daher die geheimnisvolle Art der Bestellung. Etwa sieben Wochen nach Mozarts Tod händigte Konstanze dem Boten des Grafen Walsegg eine Partitur des Requiems ein, in der die Nummer I von Mozart, die Nummern II bis XII von Franz Süßmayer, Mozarts Schüler und Famulus, geschrieben sind.[1] Süßmayer hatte sich die Handschrift des Meisters in vollendeter Ähnlichkeit angewöhnt. Mit Ausnahme der von Mozart völlig vollendeten Nummer I behielt Konstanze alle damals vorhandenen eigenhändigen Niederschriften, Skizzen usw. Mozarts zum Requiem.[2] Wieweit die mündlichen Angaben und die Skizzen des Meisters gegangen sind, nach denen Süßmayer die Nummern X bis XII selbständig geschaffen hat, ist nicht erforscht. Das Lacrimosa (Nr. VII) ist wohl ganz mozartisch. Auffällig an der Geschichte des Requiem ist, daß die Witwe Mozart nachgewiesener Weise die Vollendung dieses Werkes erst Josef Eybler[3] und anderen angetragen und erst nach verschiedenen Ablehnungen Süßmayer übergeben hat. Wenn Süßmayer von Mozart über die Forsetzung des Requiems genau instruiert gewesen wäre, dann hätte es gar keiner Umschau nach anderen Vollendern bedurft.[4] Die von Otto Jahn verbreitete Er-

[1] Seit 1838 in der k. Hofbibliothek zu Wien. — [2] Heute, aus dem Nachlaß von Josef Eybler und dem des Abbé Max Stadtler stammend, in der k. Hofbibliothek zu Wien. Es sind die Entwürfe zu den Nummern II bis VI, VIII und IX; von VII sind nur die ersten 8 Takte niedergeschrieben. Vgl. Köchel-Waldersee S. 593 ff. — [3] Josef Eybler (1765 bis 1846), Hofkapellmeister in Wien, ein guter Bekannter Mozarts. — [4] Zur Polemik um Süßmayers Anteil an Mozarts Arbeit vgl. Jahn-Deiters II, 665 ff. und 831 ff.

Heute Freytag den 30ten September 1791.

Werden die Schauspieler in dem kaiserl. königl. privil. Theater auf der Wieden die Ehre haben aufzuführen

Zum Erstenmale:

Die

Zauberflöte.

Eine grosse Oper in 2 Akten, von Emanuel Schikaneder.

Personen

Sarastro,	Hr. Gerl.
Tamino,	Hr. Schack.
Sprecher,	Hr. Winter.
Erster)	
Zweiter) Priester.	Hr. Kistler.
Dritter)	Hr. Moll.
Königin der Nacht.	Mad. Hofer.
Pramina ihre Tochter.	Mlle. Gottlieb.
Erste)	
Zweite) Dame.	Mlle. Klöpfer.
Dritte)	Mlle. Hofmann.
Papageno.	Mad. Schak.
Ein altes Weib.	Hr. Schikaneder der jüngere.
Monostatos ein Mohr.	Mad. Gerl.
Erster)	
Zweiter) Sklav.	Hr. Roskul.
Dritter)	Hr. Giesecke.
Priester, Sklaven, Gefolge.	Hr. Fraskl.
	Hr. Starke.

Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister, und wirklicher K. K. Kammerkomponisteur, Herr Mozard wird aus Hochachtung für ein gnädiges und verehrungswürdiges Publikum, und aus Freundschaft gegen den Verfasser des Stücks, das Orchester heute selbst dirigiren.

Die Bücher von der Oper, die mit zwei Kupferstichen versehen sind, wo Herr Schikaneder in der Rolle als Papageno nach wahrem Kostum gestochen ist, werden bei der Theater-Kassa vor 30 kr. verkauft.

Herr Gahl Theatermahler und Herr Neksthaler als Decorateur schmeicheln sich nach den vorgeschriebenen Plan des Stücks, mit möglichsten Künstlerfleis gearbeitet zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

zählung, Walsegg habe die ihm eingehändigte Partitur eigenhändig in Hochfolio abgeschrieben und mit dem Titel Requiem composte del Conte Walsegg versehen, ist unwahr. Walsegg ließ das Requiem am 14. Dezember 1793 in der Kapelle der Zisterzienser-Abtei zu Wienerisch-Neustadt aufführen – als Werk Mozarts.

Ein Requiem – so genannt nach den Anfangsworten Requiem aeternam dona eis domine! (Ewge Ruhe schenke ihnen, Himmlischer!) – ist eine Totenmesse, eine feierliche Fürbitte im Sinne des römischen Kirchenkults, heute im weiteren freireligiösen Sinne eine zeremonielle Musik in memoriam eines verehrten Toten. Die konfessionelle Herkunft spielt längst keine Rolle mehr. Und gerade Mozarts Requiem ist nichts als die Elegie eines sterbenden Künstlers an den nahen Tod, ein rein-menschliches Lied der Klage, der Resignation und der Zuversicht auf die Unsterblichkeit. Aufgefaßt als Abschiedsgesang vom Leben, ist Mozarts Totenmesse von klassischer Schönheit. Allerdings, die gefühlsselige Wirkung des von allerlei Romantik umwobenen Requiems auf die Allgemeinheit der Menschen, die es bei Begräbnissen oder Totenfeiern hören, hat mit seiner künstlerischen, seelischen Erhabenheit nicht viel zu tun. Die berühmteste Aufführung des Requiems fand 1840 in Paris bei der Bestattung der von Sankt Helena herbeigeholten Asche Napoleons des Großen im Invalidendom statt.

Über Süßmayers Arbeit am Requiem sagt Hermann Kretzschmar in seiner Erläuterung des Requiems[1]: „Der Wiener Kapellmeister Franz Xaver Süßmayer genoß in der Musikwelt ein ehrenvolles Ansehen. Sein Soliman und sein Spiegel von Arkadien waren jahrzehntelang als Lieblingsopern über alle deutschen Bühnen verbreitet und gehörten im großen Kreise der Werke, die wir als Absenker der Zauberflöte betrachten, zu den selbständigsten und talentvollsten. Überdies konnte Süßmayer als ein Schüler Mozarts angesehen werden. Mit den Intentionen, die Mozart gehabt, war er vertraut. Es ist Tatsache, daß die Sätze, die Süßmayer ganz und gar selbst komponiert hat, als echtmozartische Leistungen befunden worden sind. Das Benedictus wurde sogar noch im Jahre 1802 [in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung] als eine Perle des ganzen Requiems ausgezeichnet. Wir verwundern uns darüber; ja es treten noch heutzutage sogenannte Kritiker hervor und tun sich etwas darauf zugute, daß sie die fest verbürgte Mitarbeit Süßmayers bezweifeln.[2] Das wird so lange kaum zu ändern

[1] Breitkopf & Härtels Musikbücher, N. 512, S. 4 und 11. – [2] So Johann Ev. Engl in seiner „Festschrift zur Mozart-Zentenarfeier in Salzburg", Salzburg 1891, S. 73 ff.

sein, als wir die Wiener Schule nur durch Josef Haydn, Mozart und Beethoven kennen. Wer mit dem Charakter ihrer Nebenmänner, mit ihrem Reichtum an wirklichen Talenten vertraut ist, wird über Süßmayers Leistung nicht weiter erstaunt sein. Die von Süßmayer komponierten Nummern repräsentieren einen durchaus würdigen Typ der Kirchenmusik jener Periode. Im Osanna wird dies manchem die Verwandtschaft mit dem entsprechenden Satz der Beethovenschen Missa solemnis klar machen. Zum Teil stehen sie aber noch höher, ganz besonders das Agnus Dei, das den Gegensatz zwischen der Angst und Not des Menschenherzens und dem Frieden bei Gott in echtmozartischer Einfachheit, in packenden Steigerungen und ergreifend-schön ausprägt. Die Töne zu dona nobis pacem sind von einer Eingebung, die es dem mit Süßmayers Zeit weniger Vertrauten unglaublich macht, daß sie von einem andern als Mozart selbst herrühren könnten. Doch aber ist kein Zweifel an Süßmayers Urheberschaft möglich. Es wird also nichts anderes übrigbleiben, als daß man sich daran gewöhnt, diesen Musiker und seine Genossen etwas höher einzuschätzen. Auch die Idee, in Agnus Dei von den Worten lux aeterna lucet an die Musik des Introitus und des Kyrie zu benutzen, macht Süßmayer Ehre. Sie gilt dem Requiem eine wirkungsvolle Abrundung."

Eine musikalische Zergliederung des Requiems ist von Albert Hahn veröffentlicht worden. Es sei auf dieses Büchlein hingewiesen.[1] Den Eindruck der musikalischen Schönheit der Mozartischen Totenmesse auf eine ästhetisch veranlagte Phantasie zu schildern, ist eine Unmöglichkeit. Derlei kann man nur bei dramatischen Werken versuchen. Wenn nur zwölf Werken aus der Gesamtarbeit Mozarts in fernen Jahrhunderten die endgültige Unsterblichkeit beschieden wäre, so wird das Requiem darunter nicht fehlen.

Im Laufe des Oktober und November verschlimmerte sich Mozarts schwächlicher Zustand mehr und mehr. Am 20. November zwang ihn eine letzte Krankheit, sich niederzulegen, um nie wieder aufzustehen.

Es ist hier der Ort, einen kurzen Überblick über die Geschichte von Mozarts körperlichem Zustand zu geben. Wir wissen, daß seine Geburt beinahe das Leben seiner Mutter gekostet hätte. Wolfgang Amadeus war ein schwächliches Kind, häufig von Krankheiten heimgesucht. Er hätte bis in seine Jünglingsjahre besonderer Schonung bedurft. Statt dessen begann ihn sein Vater vom dritten Lebensjahre ab musikalisch zu drillen. Entgegen dem, was Leopold Mozart der

[1] Mozarts Requiem, Bielefeld 1867, 94 u. 2 Seiten.

Mit- und Nachwelt vorgeredet hat, werden wir nicht fehlgehen, wenn wir annehmen, daß Wolfgang systematisch zum Wunderkinde erzogen worden ist. Daß er im höchsten Grade musikalisch war, ist als Sache für sich zu betrachten. Diese natürliche Anlage wurde aber gleichsam im Treibhause mit Gewalt zur Entfaltung gebracht. Keine sechs Jahre alt, wurde der Knabe durch halb Europa herumgeschleppt. In den knappen Zeiträumen zwischen den anstrengenden Wagenfahrten und Konzerten wurde weiter an ihm herumgedrillt. Wenn das Reisen im XVIII. Jahrhundert ungleich strapaziöser war denn heute, sogar für vollerwachsene und gesunde Menschen: wieviel aufreibender war es für ein schwächliches und kränkliches Kind! Nicht das ist erstaunlich, daß der kleine Mozart mit sechs Jahren ein Virtuos war, sondern in viel höherem Maße der Umstand, daß sein armseliges Körperchen die mörderischen Anstrengungen der musikalischen Feldzüge von 1762 bis 1769 ausgehalten hat! Leopold Mozart war hierin geradezu blind.

Mehr als einmal, in London, in Holland, in Wien, brach Wolfgang erschöpft zusammen.[1] Mehr als einmal schwebte er am Rande des Grabes. Blattern, Scharlach, Typhus, Fieberanfälle, Erkältungen, Katarrhe wichen nicht von ihm. Kaum war er halb hergestellt, so ging es wieder an die Arbeit, in den Konzertsaal, in die Postkutsche.

Das ist Mozarts Kindheit vom Standpunkte des Arztes betrachtet![2]

Es folgen die Italienfahrten von 1770 bis 1773. Die erste wurde kurz nach Wolfgangs Genesung von einer schweren Krankheit begonnen.[3] Immer matt, vom Drange nach Schlaf erfaßt, dauernd müde, wandelt er durch Italiens Städte. In seinen naiven Briefen spricht er von Rom und Neapel als „Schlafstädten". Er sieht seinen Zustand, nicht den des Landes. Erst mit 17 Jahren sind ihm endlich einmal vier Jahre Ruhe und Rast vergönnt: die Salzburger Jahre von 1773 bis 1777.

Nicht nur an seinen Körper und seine Nerven, auch an sein Gehirn waren allzufrüh große Anforderungen gestellt worden. Als Musiker leistete er mit 17 Jahren Dinge, die man von einem normalen Menschen etwa zehn Jahre später erwartet.

Wenn man die Lebensbeschreibungen und Selbstschilderungen der genialen Männer liest, will es einem erscheinen, als hätten sie alle in ihrer Kindheit unter irgendwelchem Zwang zu leiden gehabt. Man denke an Napoleon Bonaparte,

---

[1] Vgl. Bd. I, S. 64, 67, 76, 95, 97, 98, 99, 102, 103, 116, 117, 139, 140, 141. — [2] Vgl. die Studie „A quelle maladie a succombé Mozart?" von Dr. med. J. Barraud (in La Chronique médicale vom 15. 11. 1905). — [3] Vgl. Bd. I, S. 237.

an Friedrich den Großen, an Goethe. Wie in der Natur der Diamant unter außergewöhnlichem Druck entsteht, so tritt das Genie aus dem Drucke früher Qual und Lebensnot hervor. Früher Zwang wandelt ein Talent zu etwas Anormalem, zu dem, was wir Genie zu heißen pflegen. Leopold Mozart hat mehrfach geäußert, es sei seine heilige Mission, seinen Wolfgang zum großen Musiker zu machen. Je nachdem wir uns stellen, ruht auf ihm der Vorwurf, die Gesundheit seines Sohnes ruiniert und seinen frühen Tod mitverschuldet zu haben, oder der Ruhm, als Werkzeug eines grausamen Willens der Natur der Welt ein Genie geschenkt zu haben!

Mit seiner erzwungenen Selbständigkeit 1781 und mehr noch durch seine unbedachte Heirat 1782 trat Wolfgang Mozart in sein zweites Martyrium. Die zehn Wiener Jahre stellen eine erstaunliche körperliche und geistige Leistung dar. Mozart hat von früh bis abends, in allen Stunden des Wachseins, wahrscheinlich bis in seine Träume, musikalisch-künstlerisch geschaffen. Daneben gab er Stunden und Konzerte und schrieb die Ergebnisse seiner Phantasietätigkeit nieder. Und nicht nur das. Es galt, Sorgen zu vergessen, die Launen seiner Frau zu erdulden, sie und sich aufzuheitern. Häufig eilte er zu Freunden und Darleihern, um Geld zum täglichen Brot aufzutreiben. Alles das nahm Mozarts Körper und Nerven in Anspruch. Das Leben war ihm nicht leicht. Körperlich tausendmal dem Zusammenbruch nahe, ließ er sich seelisch nur in flüchtigen heimlichen Augenblicken werfen. Heiter und zuversichtlich kämpfte er immer wieder weiter.

Über Mozarts Krankheiten in der Wiener Zeit sind wir nicht so recht unterrichtet, weil wir keine zusammenhängende Reihe von Briefen besitzen. Nur einige Male lesen wir von Erkältungen, Katarrhen, nervösem Kopfschmerz und dergleichen.[1] Dazu erfahren wir aus Sigmund Barisanis, seines Arztes, Albumeintrag (abgedruckt auf S. 331 f.), daß Mozart in den Jahren 1784 bis April 1787 zweimal lebensgefährlich krank war.[2] Dann, aus der Zeit des Titus (1791) hören wir, daß Mozart „immer medizinierte" und „blaß, matt und traurig" aussah. Ein weiteres Zeugnis ist das Stocksche Mozartbildnis vom April 1789, das letzte, dessen Entstehungsdatum beglaubigt ist. Auf diesem Porträt erblicken wir bereits einen todkranken Menschen.

Mozart begann von etwa 1784 ab körperlich zu verfallen. Vier Ursachen sind der Anlaß der so frühen Zerstörung seines Körpers: 1. die ihm auferlegten Stra-

[1] Vgl. S. 52. — [2] J. Ev. Engl, die angebliche Mozart-Autorität, behauptet in seinem Buche „Mozart im Bilde" (1887), Mozart sei in seinem Leben nur zweimal krank gewesen.

pazen in den Jahren 1762 bis 1773, 2. die damit in Zusammenhang stehenden vielen Krankheiten: Scharlach, Blattern, Typhus usw., 3. mangelhafte und unregelmäßige Ernährung in den Mannesjahren ab 1781, und 4. maßlose Überarbeitung. Mozart hat sich unter tausend Entbehrungen buchstäblich zu Tode gearbeitet.

Mozarts letzte Krankheit, der sein zerrütteter Körper nicht Widerstand leisten konnte, war vermutlich die Brigthsche Nierenkrankheit.[1] Daß es nicht Gehirnhautentzündung gewesen sein kann, wie man vielfach angenommen hat, geht aus dem Umstande hervor, daß der Meister auch während seiner 14 letzten Tage, ja noch vier Stunden vor seinem Tode am Requiem gearbeitet hat. Eine Stelle von innigster Schönheit ist nachweisbar am letzten Tage seines Lebens entstanden.

Die Frage, ob Mozart an der Schwindsucht gelitten hat, ist mit Bestimmtheit nicht zu beantworten. Es ist wahrscheinlich, wenn auch die Todesursache damit nicht in unmittelbarem Zusammenhang steht. Auch Nissen (S. 571) neigt zur Annahme, Mozart sei schwindsüchtig gewesen.[2]

Die zu geringe Widerstandsfähigkeit Mozarts war die verhängnisvolle Folge seiner unregelmäßigen Lebensführung in den letzten drei Jahren. Konstanze weilte

[1] Nach Dr. J. Barraud. — [2] Über die Krankheitssymptome ist folgendes überliefert: 1. Nissen (S. 572) berichtet: „Seine Todeskrankheit, wo er bettlägerig wurde, währte 15 Tage. Sie begann mit Geschwulst an Händen und Füßen und einer beinahe gänzlichen Unbeweglichkeit: derselben, der später plötzliches Erbrechen folgte, welche Krankheit man hitziges Frieselfieber nannte. Bis zwei Stunden vor seinem Verscheiden blieb er bei vollkommenem Verstande." — 2. Sophie Haibel: „Als Mozart erkrankte, machten wir beide (sie und ihre Mutter) ihm Nachtjacken, die er von vorn anziehen konnte, weil er sich wegen Geschwulst nicht drehen konnte." An einer andern Stelle behauptet sie, Mozart sei während seiner letzten Krankheit unzweckmäßig behandelt worden. Besonders sei er unnötigerweise zur Ader gelassen worden. — 3. Niemetschek (S. 37): „Die Ärzte waren sich in der Bestimmung seiner Krankheit nicht einig." — 4. Nach dem Totenschein war die Todesursache: hitziges Frieselfieber. — 5. In einem Briefe aus Prag vom 12. 12. 1791 heißt es: „Mozart ist tot! Er kam von Prag kränklich heim, siechte seitdem immer. Man hielt ihn für wassersüchtig. Weil sein Körper nach dem Tode schwoll, glaubte man gar, daß er vergiftet worden." — 6. Zur Verteidigung Salieris gegen die Legende, Mozart sei vergiftet worden, hat 1824 auf Veranlassung Carpanis Dr. Güldner einen medizinischen Bericht über Mozarts Tod verfaßt, in dem er feststellt: „Mozart erkrankte im Herbst an einem rheumatischen Entzündungsfieber, das damals fast allgemein herrschte und viele Menschen dahinraffte. Dr. Klosett, der seine Krankheit behandelte, fürchtete gleich anfangs einen schlimmen Ausgang, nämlich eine Gehirnentzündung. Mozart starb hernach auch wirklich mit den gewöhnlichen Symptomen der Hirnentzündung. Bei der Untersuchung der Leiche hat sich nichts Ungewöhnliches gezeigt."

fast dauernd in Baden. Mozarts Wiener Hausstand glich seit 1789 dem eines armen Junggesellen. Dem war der leichtempfindliche Körper des Meisters auf die Dauer nicht gewachsen.

Mozarts Frau, die wohl Mitte November 1791 nach Wien zurückkam oder wohl gar erst, nachdem ihr Mann ins Krankenbett gesunken war, verlor den Kopf völlig. Sie war nicht imstande, den Kranken zu pflegen. Wie gelähmt stand sie vor der Gefahr, an die sie in ihrem Leichtsinn nie gedacht hatte, vor der ihr unheimlichen Gefahr, den Ernährer zu verlieren. Ihren Ernährer! Mehr als das sah sie nicht in ihm, in dem nicht einmal von ihr erkannten stillen Helden, der ihr zuliebe eine Titanenarbeit geleistet hatte. Lediglich aus pekuniärer Not hatte er die Zauberflöte, den Titus und das Requiem in fieberhafter Hast geschaffen. Die Überanstrengung hatte ihn zermalmt.

Mozarts Hausarzt war seit Dr. Barisanis Tod (1787) ein Dr. Klosett. Am 28. November hielt er mit Dr. Sallaba, dem Primararzt des Allgemeinen Krankenhauses, eine Beratung ab.

Geduldig lag Mozart auf seinem Schmerzenslager, liebenswürdig, gütig und freundlich wie immer. Allerdings steigerte sich seine Empfindlichkeit. So sehr er z. B. seinen Kanarienvogel liebte, so ließ er ihn jetzt ins Nebenzimmer und dann noch weiter wegbringen.

Etliche Freunde besuchten ihn, so der Kapellmeister Josef Eybler. Man erzählte von den erfolgreichen Wiederholungen der Zauberflöte. Am 23. November 1791 fand laut Theaterzettel die 100. Aufführung statt.[1] Am Tage vor seinem Tode, am 3. Dezember, äußerte Mozart zum Kapellmeister Roser, der an seinem Bette saß: „Einmal möchte ich doch noch meine Zauberflöte hören", und mit ganz leiser Stimme summte er vor sich hin:

Der Vogelfänger bin ich ja,
Stets lustig, heisa, hopsasa!

Roser stand auf, ging zum Klavier und sang ihm die Arie vor. Mozart hatte sichtlich Freude daran.

Fortwährend arbeitete seine fiebernde Phantasie am Requiem. Um 2 Uhr ließ er sich die Partitur aufs Bett legen. Benedikt Schack[2] übernahm die Sopran-

[1] D. h. nach Schikaneders falscher Rechnung. — [2] Sopranist am Theater Schikaneders, der erste Tamino. Über diesen Freund Mozarts vgl. Nissen, Anhang S. 168f.

ſtimme, Schwager Hofer den Tenor, Gerl[1] den Baß und Mozart ſelber die Altſtimme. Man begann das Lacrimosa ...

Aber nach wenigen Takten klappte Mozart die Partitur zuſammen. Er konnte nicht mehr. Die Ahnung, das Requiem nie zu vollenden – das Gefühl, ſein eigenes Totenlied zu dichten, übermannte ihn. Er fing heftig an zu weinen.

Lacrimosa dies illa,
Qua resurget ex favilla
Iudicandus homo reus.

Es iſt die Stelle, wo des Meiſters Arbeit abbricht. Wahrſcheinlich probierte man das Lacrimosa nach Skizzen auf Zetteln. Die folgenden Worte:

Huic ergo parce, Deus,
Pie Jesu, Domine,
Dona ei requiem

werden von der erhabenſten Muſik zum Himmel emporgetragen.

Gegen Abend kam wie alle Tage Sophie Haibel. Wolfgang Amadeus lag in erdenferne Träumereien verloren in ſeinem Bett. Draußen ſtürmte und regnete es wild. Konſtanze eilte ihrer Schweſter in ihrer hyſteriſchen Kopfloſigkeit entgegen.

„Gottlob, daß du da biſt! Heute nacht iſt es ſo ſchlecht gegangen, daß ich ſchon dachte, er erlebte dieſen Tag nicht mehr. Wenn es heute ebenſo wird, ſo ſtirbt er die Nacht."

Als Sophie an Mozarts Bett trat, begrüßte er ſie: „Gut, daß du kommſt, liebe Sophie! Du mußt heut nacht dableiben, mußt mich ſterben ſehen!"

Sie verſuchte den Kranken auf andre Gedanken zu bringen, aber er ließ ſich nicht ablenken.

„Ich habe ja ſchon den Todesgeſchmack auf der Zunge. Und wer ſoll denn meiner lieben Konſtanze beiſtehen, wenn du nicht hier bleibſt?"

Sophie verſprach es, bat aber, noch einmal zu ihrer Mutter gehen zu dürfen, um es ihr zu vermelden.

„Ja, tu das!" ſagte Mozart. „Aber komme ja bald wieder!"

Konſtanze lief ihr auf der Treppe nach und bat, ſie ſolle einen Geiſtlichen von St. Peter bitten, er möge wie von ungefähr den Sterbenden aufſuchen.

[1] Der erſte Darſteller des Saraſtro.

Sophie tat dies auch, allein es gelang ihr erst nach vieler Mühe, einen dieser „Unmenschen" (wie sie später berichtet hat) dazu zu bewegen, sein Erscheinen in Aussicht zu stellen. Offenbar galt Mozart als Gottloser, da er sich niemals zur Beichte eingestellt hatte. Trotz des Versprechens kam kein Geistlicher. Wolfgang Amadeus, tiefreligiös wie jeder germanische Künstler, bedurfte des armseligen Trostes des Christentums nicht.

Als Sophie wiederkam, war es längst dunkel. Franz Süßmayer saß an Mozarts Bett. Der Meister erläuterte ihm den Schluß des Lacrimosa.

Eine Weile später befahl er den beiden Frauen, seinen Tod zunächst geheim zu halten und in der Frühe Albrechtsberger davon zu benachrichtigen.

„Dies ist sein Dienst vor Gott und der Welt," fügte er hinzu.[1]

Man schickte nach dem Arzt. Nach langem Suchen fand man ihn im Theater. Er ließ sagen, er käme sofort nach dem Ende der Oper.

Als er sich einstellte, verordnete er kalte Umschläge um den glühend heißen Kopf des Kranken. Insgeheim erklärte er Süßmayer, es gäbe keine Hilfe mehr und keine Hoffnung.

Die kalten Umschläge durchschauerten den Sterbenden. Er fiel alsbald in Bewußtlosigkeit, aus der er nicht wieder erwachte. Seine Phantasie aber arbeitete noch immer am Requiem. Man sah es an den Gesten und Mienen des Daliegenden. Gegen Mitternacht richtete er sich plötzlich auf, starrte mit großen matten Augen ins Leere. Dann sank er wieder zurück, und das Haupt zur Wand geneigt, schlummerte er ein.

Fünfundfünfzig Minuten nach Mitternacht, also in der ersten Stunde des 5. Dezember 1791, war Mozart tot.

Seine letzten Worte weiß man nicht.

Konstanze, die vom tiefsten einsamen Innenleben Mozarts zu keiner Zeit ihres Lebens eine Ahnung hatte, war der Meinung, er habe „den Tod sehr gefürchtet". Diese Torheit hat Nissen wie so manche andre leichtgläubig und verständnislos in seine Mozartbiographie (S. 572) aufgenommen. Nichts ist unwahrer. Man erinnere sich nur des letzten Briefes Mozarts an seinen Vater vom 4. April 1787, wo es heißt: „Da der Tod der wahre Endzweck unsers Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts Schreckliches mehr für mich hat, sondern

[1] Johann Georg Albrechtsberger (1736 bis 1809) ward nach Mozarts Tod sein Nachfolger in der Anwartschaft auf den Kapellmeisterposten an der Stefanskirche.

recht viel Beruhigendes und Tröstendes! Der Tod ist der Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit."

Und wo klingt aus der innigen Zärtlichkeit des Lacrimosa etwas von Todesangst? Die Nähe des Todes hat den lebensfreudigsten aller Menschen tief erschüttert, aber er war lebenslang gewohnt zu überwinden, und so hat seine ewigschaffende Seele auch die letzte Erschütterung zu einer Melodie verwandelt, die über allem Erdenleid und über dem Grauen vor der letzten Stunde sieghaft triumphiert.

In der Frühe des 5. Dezember schickte man nach Albrechtsberger und Swieten. Süßmayer verblieb am Sterbelager. Die beiden Kinder waren nicht im Hause. Die Nachricht von Mozarts Hinscheiden verbreitete sich unter seinen Bekannten. Der Inhaber des Wachsfigurenkabinetts, ein problematischer Graf Deym, erschien noch in der Nacht und drückte die Züge des Toten in Gips ab. Wohin diese Totenmaske später verschlagen worden ist, weiß niemand. Es ist so, als sollte nichts auf Erden an des Meisters Tod erinnern als die heitere Schönheit seines Werks!

Der Sage nach sollen im Laufe des 5. Dezember Scharen von Menschen am Sterbehause vorübergegangen sein, wie ein dumpf brausender Strom. Auch das ist eine spätere Legende. Mozart war im Augenblicke seines Hinganges keine Berühmtheit. Die Zauberflöte, die man damals in Wien allabendlich spielte, galt im Volke mehr als Erzeugnis Schikaneders denn Mozarts. Seine übrigen Opern waren in Wien vergessen. Erst zwanzig Jahre später ist der Meister berühmt geworden. Sein Werk hat sich erst durchkämpfen müssen. Am 5. Dezember 1791 war der Unsterbliche nichts als ein kleiner armer Musiker von kaum lokaler Bedeutung. Wenn es wahr wäre, daß an jenem Tage das Volk am Hause eines toten Lieblings klagend vorübergezogen sei, so hätte sich auch Mozarts einsames Begräbnis anders gestaltet und sein Grab wäre unmöglich verschollen.

Swieten kam, der reiche angebliche Gönner und Freund des Toten, sagte der Witwe etliche Worte des herkömmlichen Beileids und riet ihr, sie solle sich keine Ausgaben machen und ein Armenbegräbnis bestellen.

So geschah es.

Nachdem sich Swieten empfohlen hatte, verließ auch Konstanze das Haus. Man nahm sie bis auf weiteres in der Familie Anton von Bauernfelds auf, des Kompagnons von Schikaneder.

Am 6. Dezember, nachmittags 3 Uhr, fand Mozarts Begräbnis statt. Die Bahre, auf der sein schlichter Fichtenholzsarg ruhte, ward von zwei Trägern

hinunter auf die Straße getragen. Franz Süßmayer folgte. Am Stefansdome schlossen sich einige weitere Begleiter an: Mozarts Rival Salieri, der Kapellmeister Roser, der Violoncellist Orsler, van Swieten, Josef Deiner und wohl Hofer, Lange, Eybler, Schack und Schikaneder.[1] Aber diese Namen sind nicht überliefert.

Schnee und Regen stürmte vom grauen Himmel herab. Es herrschte ein wildes, menschenfeindliches Wetter. Am Stubentore berieten sich die wenigen Begleiter des trübseligen Zuges. Dann drückten sie sich stumm die Hände und gingen auseinander.

Die beiden Träger erfüllten ihre Pflicht. Draußen im Friedhofe, der ein Viertelstündchen vor der Stadt lag, setzten sie ihre Last in der öden Totenkammer ab. Dort verblieb der Sarg, bis er anderntags in ein Massengrab hinabgelassen ward.

Den Menschen, der am liebsten in den einsamsten Höhen der Phantasiewelt gelebt hatte, unendlich fern dem großen Haufen, warf ein seltsam hartes Schicksal aus dieser reinen Sonnenhöhe in eine lieblose Gruft zusammen mit einem Dutzend der Allerarmseligsten.

Niemand in ganz Wien kümmerte sich um das Grab des toten Meisters. Keine Blume, kein Stein, nicht einmal ein dürftiges Holzkreuz, wie es dem Ärmsten von irgendeiner liebenden Seele zuteil wird, ward ihm vergönnt. Sein Leib zerfiel und ward in alle vier Winde zerstreut. Verklärt aber wandelt der Niegestorbene durch alle Welt in ewiger Jugend.

Ein altes rührendes Lied singt ihm:

Wo ist sein Grab? Wo duften ihm Zypressen?
Wo prangt im Rosenmeer sein Marmorstein?
Hat man geglaubt, es wäre zu vermessen,
Ihm eines Denkmals eitle Zier zu weihn?
Hat man aus Scham den heilgen Ort vergessen,
Der heimlich wahret seiner Asche Schrein?
Wo ist sein Grab? – Vergeblich ist dies Fragen.
Durch jenes Tor ward er hinausgetragen!

[1] Unwahr ist in jedem Falle Nissens Beschuldigung Schikaneders (S. 572).

38. Mozarts beide Söhne um 1798

XXXV

Mozart-Anekdoten. Mozartiana

Anekdoten sind anschaulich erzählte kleine Geschichten, in denen ein Körnchen Wahrheit stecken muß, und zwar innere Wahrheit. Auf die Fassung, das dichterische Drum und Dran, kommt es durchaus nicht an. Anders verkennt man das Wesen der Anekdote. Kleine Anachronismen dürfen den Leser nicht stören. Auch willkürliche Veränderungen im Laufe der Zeiten sind in diesem Genre ein uraltes Recht der verschiedenen Nacherzähler. So ist es gekommen, daß diese Mozartiana in mannigfacher Form in deutscher wie französischer Sprache weiterleben.

Zumal zu Beginn des XIX. Jahrhunderts waren über Mozart sehr viele, mehr oder minder amüsante Anekdoten im Schwange. Die meisten stammen aus der Feder von Friedrich Rochlitz, der mit Mozart 1789 allerdings nur flüchtig in Berührung gekommen war. Etliche andre hat Niemetschek in seinem anekdotenhaften Mozartbüchlein überliefert. Wieder andre stehen in Nissens Sammlung oder anderswo.

Wörtlich glaubhaft ist keine einzige aller dieser Geschichtchen. Aber jenes Körnchens innerer Wahrheit wegen sind sie doch wert, daß der Mozartfreund sie kennt. Je nach dem imaginären Porträt, das sich jeder Liebhaber des Meisters von ihm macht, freut ihn dies und jenes daran.

1

Am allerschlimmsten wurde Wolfgang Mozarts mangelnder Geldsinn von den Musikalienhändlern mißbraucht. Beispielsweise brachten ihm die meisten seiner Klavierkompositionen nicht einen Pfennig ein. Er schrieb sie vielfach aus Gefälligkeit gegen Bekannte, die gern etwas Eigenhändiges von ihm zum Andenken oder zu ihrem Gebrauch haben wollten. Diese Entstehungsart erklärt übrigens, warum viele seiner Arbeiten, besonders unter den Soloklavierstücken, des Namens Mozart

eigentlich nicht so recht würdig sind. Er mußte sich nämlich nach der Fassungskraft, nach der Liebhaberei, nach den Fähigkeiten und der Fingerfertigkeit derer richten, für die er sie hinwarf. Die harmlosen Herren Musikverleger wußten sich öfters Abschriften von derlei Gelegenheitsarbeiten zu verschaffen, druckten die Sachen und brachten sie sonder Skrupel auf den Markt. Besonders hatte nun ein gewisser ziemlich bekannter Musikhändler mehrfach solche Geschäfte gemacht und eine Menge mozartischer Kompositionen gedruckt, verlegt und verkauft, ohne den Meister je darum um Erlaubnis gebeten zu haben. Einst kam ein Freund zu Mozart und fragte: „Da hat der A[rtaria] wieder einmal eine Serie Variationen fürs Klavier von Ihnen gedruckt. Wissen Sie davon?" – „Nein!" – „Warum legen Sie ihm aber nicht endlich einmal das Handwerk?" – „Ach, was soll man dagegen tun?" meinte Mozart. „Er ist ein Schelm!" – „Hier handelt es sich aber nicht bloß ums Geld, sondern um Ihre Künstlerehre!" – „Na, wer mich nach solchen Bagatellen beurteilt, der ist auch ein Schelm! Basta!"

2

Auf einer seiner Reisen kam Wolfgang Amadeus in das Haus eines Musikfreundes, dessen nachmals berühmter Sohn damals zwölf Jahre alt war und schon sehr brav Klavier spielte.

Mozart fand Gefallen an dem Knaben, unterhielt sich mit ihm und erzählte ihm etwas aus seinen Wunderjahren. Da fragte der Kleine:

„Herr Kapellmeister, ich möchte gern auch schon selber komponieren! Wie fängt man das an?"

„Wie man das anfängt?" lachte der Meister. „Gar nicht!"

„Aber etwas muß man doch dazu tun?"

„Bewahre! Nur abwarten!"

„Sie haben doch schon komponiert, als Sie noch viel kleiner als ich waren!"

„Freilich hab ich das!" meinte Mozart. „Aber eins habe ich nicht: nach einem Rezept gefragt! Man muß es in sich haben. Wenn man das hat, dann drückts und quälts einen. Dann muß man es machen, und man machts auch und fragt nicht drum."

Der Knabe stand beschämt und traurig da, denn Mozart hatte es ziemlich heftig gesagt. Nach einer Weile nahm er sich nochmal ein Herz und fragte abermals: „Aber es muß doch ein Buch geben, woraus man es lernen kann?"

„Schau, mein Junge!" erwiderte Mozart freundlich und streichelte dem

Kleinen die Wangen. „Das ist wieder nichts! Hier, hier und hier!" Er zeigte auf Ohr, Kopf und Herz. – „Hier ist alle Weisheit! Wie's die drei Lehrer haben wollen, so kann mans getrost hinschreiben! Der vierte Schulmeister findet sich hinterher ganz von selber!"

3

Es lag in Mozarts Reizbarkeit, launig zu sein und in chaotischer Stimmung zuweilen aus einem Extrem unmittelbar ins andre zu verfallen. Nachdem er einmal in einem kleinen Kreise von Bekannten eben noch voll Lustigkeit gewesen war und wie öfters in sogenannten Knittelversen gesprochen hatte, trat er ans Fenster, spielte, wie er dies sehr oft tat, Klavier auf dem Fensterpolster und kümmerte sich auch nicht im geringsten mehr um die Plauderei der anderen. Das Gespräch hatte sich zur Kirchenmusik gewendet und war ernsthaft geworden. „Ewig schade," bemerkte einer, „daß es so vielen großen Musikern ergangen ist wie den alten Malern, daß sie nämlich ihre besten Kräfte an die Kirche, an nicht nur unnütze, sondern geradezu geisttötende Messen und Motetten vergeudet haben!"

Mozart, dem diese Worte ins Ohr gedrungen waren, wandte sich um. „Vergeudet?" rief er dem Sprecher zu. „Wieso vergeudet? Wissen Sie denn, Verehrtester, ob der Komponist Ihrer unnützen Messe nicht in einer Stimmung war, in der er just nichts als dies machen konnte? Ich selber habe manche Kirchenmusik geschrieben. Zeitweise war das mein Metier. Sprechen wir von diesen Messen nicht. Aber ich sage Ihnen, ich habe auch welche geschrieben, die wohl wert sind, an Orten der Andacht zu Gehör gebracht zu werden. Als ich sie schrieb, hab ich an keinen Christus, keinen Apostel, keine Madonna gedacht, wohl aber an Dinge, die unglücklichen Herzen den verlorenen Frieden wiederbringen können. Wenn mancher wüßte, daß er da drinnen wirklich Trost fände in seinem Erdenleid, so ginge auch der Aufgeklärteste in die Kirche. Oder anders gesagt: wo an heiligem oder an profanem Orte durch die Musik Engel trösten und Madonnen singen, da, da ist die wahre Kirche!"

4

Mozart hatte der Violinvirtuosin Regina Strinasacchi eine Sonate für Klavier und Violine für ein bestimmtes Konzert versprochen. Wie immer verschob er derlei Dinge bis auf die letzte Minute. Schließlich schrieb er ihre Partie nieder, hatte aber nicht mehr die Zeit, die seinige zu Papier zu bringen. Im Konzert kam die Sonate zum Vortrag. Zu seiner Verwunderung erkannte der Kaiser

Joſef, der zugegen war, daß auf dem Blatte, das Mozart beim Spielen vor ſich hatte, gar keine Noten ſtanden. Er ließ ihn hinterher kommen, und Mozart mußte ihm das Blatt zeigen. In der Tat wies es nichts als Taktſtriche auf.[1]

5

Als Mozart einmal unter Kaiſer Joſef II. die Höhe ſeines feſten Einkommens (800 Gulden Gehalt als Kammerkompoſiteur) in das ihm zugeſtellte Formular eintrug, ſoll er in die Rubrik „Beſondere Bemerkungen" geſchrieben haben: „Zu viel für das, was ich leiſte; zu wenig für das, was ich leiſten könnte."

6

Während Mozarts Aufenthalt in Salzburg im Jahre 1783 klagte ihm Michael Haydn vor, er habe für den Hof ein Dutzend Violinduette zu machen. Zehn habe er fertig. Mehr brächte er auf dieſe Weiſe nicht zuſammen. Flugs ſetzte ſich Wolfgang hin und ſchrieb die biden fehlenden Duette.[2]

7

Als Mozart 1787 in Prag die erſte Theaterprobe ſeines Don Juan abhielt, unterbrach er bei der Stelle, wo die Statue des Marſchalls zu Juan redet, das Orcheſter, weil einer der drei Poſauniſten ſeine Stimme unrichtig vortrug. Da es nach mehrfachen Verſuchen immer noch nicht beſſer ging, begab ſich der Meiſter zum Pulte des Muſikers und erklärte ihm, wie er die Stelle haben wollte. Der Poſauniſt hörte ſich die Unterweiſung an, meinte aber: „Das kann man nicht ſo blaſen. Sie werdens doch nicht beſſer verſtehen wollen als ich!" – „Gott bewahre!" gab Mozart lachend zur Antwort. „Von mir können Sie nichts lernen! Geben Sie mal die Stimmen her! Ich werde ſie ändern." Er tat dies an Ort und Stelle und fügte zu den drei Poſaunen noch zwei Oboen, zwei Klarinetten und zwei Fagotte.

---

[1] R. Strinaſacchi, 1764 bis 1823, ſpäter die Gattin des Violoncelliſten Johann Konrad Schlick in Gotha. Gemeint iſt die Sonate Köchel 454 (N. Cl. 424), komponiert am 21. April 1784 in Wien. Die Urhandſchrift (heute in engliſchem Privatbeſitz) iſt erhalten und verrät in der Tat, daß die Klavierſtimme erſt ſpäter in den kaum ausreichenden Raum eingetragen worden iſt. – [2] Es ſind die Duos für Violine und Viola, K. 423 und 424. Die Urhandſchriften ſind erhalten.

8

Mozart war für die Schönheiten der Natur und der anderen Künste als seiner Musik nur insofern empfänglich, als sie ihm musikalische Ideen eingaben. Wenn er auf der Reise durch eine schöne Gegend fuhr, blickte er meist stumm und versonnen in die Welt hinaus. Zuweilen brummte oder summte er vor sich hin. Kein Zweifel, es musizierte in ihm.

Einmal sagte er plötzlich zu seiner Frau: „Wenn ich dieses Thema nur gleich auf dem Papier hätte!"

Als sie entgegnete, das könne er doch machen, antwortete er: „Freilich, freilich! Ich meine nur, es ist eine Banalität, daß man so wunderschöne Dinge hinterher in der Stube ausbrüten muß!"

9

Als Mozart auf einer seiner Reisen in *** weilte, lud ihn ein Kunstfreund ein, in seinem Hause zu spielen. Nachdem der Meister, bereitwillig wie immer, zugesagt hatte, bat der Betreffende einen großen Kreis von Freunden und Bekannten zu sich.

Mozart kannte natürlich keinen der Versammelten, hielt sie aber allesamt für Musikliebhaber, und so begann er, wie er dies zu tun pflegte, in langsamem Tempo mit einer einfachen Melodie und noch einfacherer Harmonie. Erst nach und nach wurde sein Spiel vielfältiger.

Die Hörer waren mit dem, was ihnen Mozart vortrug, sichtlich unzufrieden. Er merkte es und wurde leidenschaftlicher. Das nahm man besser auf. Jetzt wurde Mozart ernst und feierlich. Dies dünkte dem größten Teil seiner Zuhörerschaft langweilig. Etliche Damen fingen an, sich flüsternd zu unterhalten. Schließlich plauderte man beinahe allgemein. Der Hausherr, ein wirklicher Kunstfreund, geriet in die größte Verlegenheit, zumal da er sah, daß die Unachtsamkeit seiner Gäste dem Meister nicht entging und ihn nervös zu machen begann.

Bei seiner großen Reizbarkeit faßte Mozart derlei stets als Beweise von grober Nichtachtung seiner Person und seiner Kunst auf. Es erregte ihn mehr und mehr, und dies fand im Spiel seinen unverkennbaren Ausdruck. Aber es nützte nichts. Da begann er vor sich hin zu räsonieren, erst leise, dann lauter und immer lauter, zum Glück für die Anwesenden in italienischer Sprache, die den meisten unverständlich war. Er nahm sich in seinen Ausdrücken kein Blatt vor den Mund.

Schließlich merkte man, was vorging, und schwieg beschämt. Mozart, der

ununterbrochen fortphantaſierte, verlor ſeinen Zorn und mußte heimlich über ſich ſelbſt lachen. Er gab ſeinen Ideen eine galante Wendung und verfiel in eine damals auf allen Straßen geſungene ſentimentale Melodie. Dieſe trug er außerordentlich graziös vor und variierte ſie zehn- oder zwölfmal, zeitweiſe mit abſichtlich übertriebener Schwärmerei.

Als er ſchloß, herrſchte allgemeines Entzücken. Nur wenige hatten erraten, daß er ſeine Leutchen auf geiſtreiche Weiſe zum beſten gehabt hatte. Alsbald verabſchiedete er ſich.

10

Man erzählt ſich vielfach, Mozart habe mit dem Gelde nicht haushalten können und das wenige, das ihm in die Hände kam, vergeudet. Mich dünkt aber, dieſes Vergeuden verdiente oft einen andern Namen.

Irgendwo auf einer ſeiner beiden Konzertreiſen hatte ihm ein alter Klavierſtimmer den Flügel in Ordnung gebracht, wozu er mehrmals gekommen war.

„Na, Alter, was bin ich nun ſchuldig?" fragte ihn Mozart zu guter Letzt.

„Herr Kapellmeiſter, die dreimal . . . rechnen wir einen Taler!"

Mozart ſah dem alten ärmlichen ſtotternden Manne ins Geſicht.

„Einen Taler?" wiederholte er. „Dafür ſoll ſich ein alter Mann nicht dreimal zu mir bemüht haben!"

Und er reichte ihm einen Dukaten.

Der alte Stimmer wollte ſich umſtändlich bedanken.

„Adieu, Alter!" unterbrach ihn der Meiſter, „Adieu!" und lief aus dem Zimmer.

11

Joſef Deiner, der Hausknecht in der „Silbernen Schlange", einer Bierſtube in der Kärntnerſtraße, Mozarts Stammlokal (wenn die Überlieferung ſtimmt), erzählt in ſeinen ſchlichten Erinnerungen[1] an den Meiſter, den er wegen ſeiner Leutſeligkeit verehrte, eines Tages im Spätherbſt ſei er zu ihm gekommen, um zu fragen, ob er wie im Jahre zuvor Holz beſtellen wolle. Da habe er das Ehepaar Mozart im Zimmer herumtanzend angetroffen. Als der Meiſter ſein verdutztes Geſicht geſehen habe, ſoll er lachend geſagt haben: „Lieber Deiner, wir tanzen uns warm. Wir frieren und haben kein Geld, uns Holz zu kaufen." Deiner ſchaffte ſofort welches herbei.

[1] Wiedergedruckt bei Ludwig Nohl, Mozart nach den Schilderungen ſeiner Zeitgenoſſen (1880), S. 384ff.

Mozart war ein Mensch voll der drolligsten Einfälle. Sein Witz bekundete sich zu jeder Zeit, selbst in den gedrücktesten Umständen, allerdings oft in kindischer, zuweilen auch in recht derber Art. Prüderie war des Meisters schwache Seite durchaus nicht, und so mancher seiner zimperlichen Verehrer von heute würde arg indigniert sein, wenn er seinen Abgott einmal so recht ungeniert zu hören bekäme.

Da der Ideenkreis Mozarts über seine geliebte Musik nicht hinausging, so war der musikalische Scherz der Haupttummelplatz seines Humors, soweit er sich nicht in der flüchtigen Gelegenheit des Alltags verlor.

Wenn er zum Beispiel am Klavier phantasierte, war es ihm eine Leichtigkeit, ein Thema so zu bearbeiten, daß es im Charakter bald burlesk, bald gravitätisch, bald derb, bald rührselig, bald geistreich, bald banal ward. Wenn er nur einigermaßen musikalische Zuhörer hatte, führte er sie nach Herzenslust in die Irre. In derlei Späßen war er unübertrefflich.

Nicht selten parodierte er andre Komponisten, Virtuosen oder Sänger, denen er aus irgendeinem Grunde gern etwas am Zeuge flickte. Diese musikalische Satire überschritt aber die Grenze des reinen Scherzes, sobald er darauf kam, einen seiner italienischen Rivalen zu verhöhnen. Allerdings hatte sich so mancher Italiener nicht gerade um Mozart verdient gemacht.

Mit Vorliebe trug er große Opernszenen aus dem Stegreif vor, wobei er behauptete, sie stammten aus dem neuesten Werke dieses oder jenes Meisters der Mode. Dabei übertrieb er die Manier des Verspotteten so frappant, daß auch der Ernsthafteste mitlachen mußte. Bedauerlicherweise hat Mozart solche improvisierte Karikaturen niemals zu Papier gebracht.

Mitunter erfand er sogar lächerliche Texte dazu, wobei er gewisse leidenschaftliche Ausrufe, pathetische Phrasen, typische Wendungen usw., wie sie in den italienischen Opern gang und gäbe waren, anhäufte und ironisierte.

„Dove, ahi dove son io?“ rief da zum Beispiel eine Prinzessin. „O Dio! Questa pena!“

„O principe! O sorte . . . io tremo . . . io manco . . . io moro . . . o dolce morte!“

Donnernd fallen ein paar Akkorde als Bombe ins Haus. Die Prinzessin stürzt aus allen Himmeln: „Ah qual contrasto! Barbaro stelle! Traditore! Traditore! Carnifice!“

Und weiter wirbelt es in der drolligsten Weise: „Imponendo . . . colla parte . . . vibrando . . . rinforzando . . . smorzando . . .“

In Mozarts italienischen Opern lebt und webt unendlich mehr Humor, als die plumpen deutschen Übersetzungen ahnen lassen. Welche Fülle heiterer Einfälle steckt beispielsweise in den Worten, die Juan und Leporello miteinander wechseln. Es ist wirklich tief bedauerlich, daß sich noch kein deutscher Dichter dieses Mangels erbarmt hat. Allerdings fragt es sich, ob das deutsche Publikum den rechten Sinn für dieses drollige, witzige, federleichte Ballspiel hat, und ob unsre Sänger und Sängerinnen, von berühmten Ausnahmen abgesehen, nicht zu schwerfällig, zu wenig Schauspieler und vor allem zu wenig schelmisch-graziös sind, um die entzückende Feinheit der italienischen Burleske wirkungsvoll verkörpern zu können.

13

Man hat Schikaneder zu Unrecht nachgesagt, er habe Mozart um das Honorar der Zauberflöte geprellt. Auch soll er sich gescheut haben, am Leichenbegängnis seines Freundes teilzunehmen. Alles das sind Lügen, die von Schwätzern leider immer wieder aufgefrischt und verbreitet werden.[1] Es ist vielmehr verbürgt, daß ihm beim Nennen von Mozarts Namen stets Tränen in die Augen traten.

Es ist eine edle Tat Egon von Komorzynskis, Emanuel Schikaneder endlich von den häßlichen Legenden befreit zu haben, die von Mozarts Biographen auf den seltsamsten Sohn der Stadt Regensburg gehäuft worden sind.

14

Johann Peter Lyser, ein Freund Wolfgang Xaver Mozarts, erzählt im Mozart-Album[2] von 1856:

Mozart beabsichtigte, seinem Don Juan einen deutschen Text unterzulegen. Ich habe das Original-Manuskript im Jahre 1834 gesehen, während der Anwesenheit von Mozarts jüngerem Sohne Wolfgang Amadeus, bei Dr. Feuerstein in Dresden, dem Herausgeber der Nissenschen Mozart-Biographie. Ich kopierte es mir und ließ die vollständigen Nummern in Brendels Musikalischer Zeitschrift

[1] Auch – drei Jahre nach dem Erscheinen der Schikaneder-Biographie Komorzynskis! – von Louis Mirow in seiner Erzählung „Mozarts letzte Lebensjahre“ (Leipzig 1904). – [2] Mozart-Album. Herausgegeben von Joh. Friedrich Kayser. Hamburg 1856, S. 86. Lyser (1804 bis 1870), Schriftsteller, Zeichner und Musiker, ist im größten Elend zu Dresden gestorben.

39. Fr. Rehberg: Antonio Salieri

kurz nach dem Tode Mozarts des Sohnes abdrucken.[1] In Wien teilte ich [1844] eine Abschrift des Ganzen an Aloys Fuchs mit. Erst dort erfuhr ich, daß man gegen die Echtheit dieser Übersetzung, als von Mozart herrührend, Zweifel erhoben und sie sogar geradezu für eine von mir untergeschobene Arbeit erklärt hatte. Wohin Feuerstein, der im Wahnsinn starb, das ihm von Mozart dem Sohne übergebene Original-Manuskript getan, mag der Himmel wissen. Im Nachlasse des Sohnes Mozarts hat es sich nicht gefunden. Ob in Feuersteins Nachlaß?[2] Ich weiß es nicht. Aloys Fuchs schien mir vollkommen von der Echtheit meiner Mitteilung überzeugt und es nach der Beschreibung, die ich ihm vom Original machte, begreiflich zu finden, daß Mozarts Sohn zu den Damen, in deren Hause er solange gewohnt, nichts von der Sache erwähnt hatte. Auf dem Titelblatte des merkwürdigen Manuskripts befand sich nämlich ein höchst mutwilliger Notenwechsel des Herrn Wolferl und der Frau Stanzerl in Wort und – Bild. Leider ist mir meine Kopie des Fragments verloren gegangen, doch wird wohl Aloys Fuchs die ihm mitgeteilte Abschrift in seiner Sammlung aufbewahrt haben.[3]

15

Lyser erzählt weiterhin:

Alles, was uns Rochlitz von seinem persönlichen Zusammentreffen mit Salieri berichtet; alles, was ich selbst erfahren von den bestunterrichteten Personen in Wien, die Salieri genau und viele Jahre kannten, hat mich überzeugt, daß es nicht Salieri war, der sich gemeiner Kabale gegen Mozart schuldig gemacht hat.

Mozarts persönliches Verhältnis widerspricht durchaus der Behauptung, sie hätten sich beide feindlich gegenübergestanden. Im Gegenteil, es ist bekannt, daß der Italiener seinem deutschen Kollegen manche Gefälligkeit erwiesen hat, wie sie kein Feind dem andern erweist. Mozart besuchte den „Papa Salieri" sehr oft, studierte in seinem Arbeitszimmer alle Partituren durch, und keiner von beiden

[1] Neue Zeitschrift für Musik XXI, S. 174 ff. und XXII, S. 133 ff. Nachgedruckt in Mozarts Poesien, herausgegeben von Richard Batka, Prag 1906. – [2] Feuerstein ist arm und verkommen im Irrenhause gestorben. Über seinen Anteil an Nissens Mozart-Biographie ist nichts Bestimmtes bekannt. Wahrscheinlich ist er nicht unbedeutend. – [3] In der Tat ist diese Abschrift samt einer Nachbildung der derb-erotischen Zeichnung Mozarts wieder aufgetaucht. Obgleich sie sich nach Jahn-Deiters' Angabe (II, XI) in der Berliner Bibliothek befinden soll, hat mir Dr. Kopfermann im Jahre 1912 mitgeteilt, daß dies nicht der Fall sei.

fehlte an den musikalischen Abenden, die der andre in seinem Hause veranstaltete. Aber Wien war eine ungeheuerliche Klatsch- und Tratsch-Stadt, und die Nachrederei machte oft aus den besten Freunden die schlimmsten Feinde.

Bei dem weltklugen, feinen Salieri vermochten die männlichen und weiblichen Klatschbasen nicht viel auszurichten. Er kannte seinen Mozart. Anders verhielt es sich bei diesem. Selber ohne Falschheit und jeder Heuchelei abhold, traute er allen Leuten. Wenn nun sein alter mißtrauischer Vater, seine Bekannten, seine Schüler, die vielen Frauenzimmer um ihn herum ihm zuflüsterten, Salieri sei sein Feind und intrigiere gegen ihn – so glaubte Mozart das und schimpfte auf ihn. Salieri erfuhr es und war ihm ein wenig böse, bis der Zufall sie wieder zusammenführte. Dann vergaß Mozart. Bei Salieri, der um zehn Jahre jünger war und vor allem hundertmal weltkluger, bedurfte es keines Vergessens.

Salieri war in der großen Gesellschaft stark gegen Mozart im Vorteile. Daran war weder er noch Mozart schuld. Mozart konnte sich nicht anders geben, als er war. Und Salieri konnte ihn nicht zum Weltmanne machen, noch aller Welt verkünden, wie ehrlich Mozart sei.

Damit hoffe ich, alle die unsinnigen Geschichten widerlegt zu haben, die über Mozarts und Salieris Feindschaft im Umlauf waren und leider immer noch sind. Meine Gewährsleute sind außer dem noch lebenden, mit allen Verhältnissen Mozarts auf das genaueste bekannten Aloys Fuchs: Lorenzo Daponte, Luigi Bassi, Gyrowetz,[1] Abbé Vogel und Josef Weigl.[2]

16

Am 10. Dezember 1791, also ein paar Tage nach Mozarts Tode, offenbar nach Erhalt der Nachricht davon, unternahm der Kanzlist Franz Hofdämel an seiner Frau Magdalene, geb. Pokorny, die eine Schülerin des Meisters war, einen Mordversuch. Er zerschnitt der in anderen Umständen Befindlichen mit einem Rasiermesser das Gesicht und brachte ihr mehrere gefährliche Wunden am Halse und auf der Brust bei. Darauf beging der Rasende Selbstmord. Nach dem damals ganz Wien durchlaufenden Gerücht geschah die Tat aus Eifersucht und vor allem, weil Hofdämel glaubte, eine größere Geldsumme, die er dem Lehrer und vermutlichen Liebhaber seiner Frau geliehen, sei verloren.

---

[1] Vgl. auch dessen Selbstbiographie. – [2] Salieris Nachfolger.

Die Verwundete kam ins Allgemeine Krankenhaus und erhielt vom Kaiser auf ein klägliches Bittgesuch hin 560 Gulden Unterstützung. In Wien unmöglich, verließ sie im März 1792 die Stadt und zog zu ihrem Vater, dem Kapellmeister Gotthard Pokorny, nach Brünn, wo sie einem Knaben Johann Alexander Franz das Leben schenkte. Das Kind scheint früh verstorben zu sein.

Hofdämel war Logenbruder Mozarts und hatte ihm schon früher einmal, vielleicht auch öfters, Geld geliehen. Sein Nachlaß betrug 8937 Gulden. Dieses geringe Vermögen erklärt die Wut des Mannes bei der Nachricht, die ihm den voraussichtlichen Verlust seines Geldes vermeldete.

Als Otto Jahn 1852 mehrere Monate in Wien weilte, erzählte ihm Karl Czerny, Beethovens Schüler, diese Geschichte und fügte hinzu, Magdalene Hofdämel sei eine begeisterte Schülerin und Freundin Mozarts gewesen, aber als sie bei einem vorübergehenden Aufenthalte in Wien, wo sie bei Czernys Eltern wohnte, einmal Beethoven gehört habe, sei sie dessen Enthusiastin geworden. Der damals noch junge Czerny brachte sie auf ihre Bitten zu Beethoven und bat ihn, er möge ihr etwas vorspielen. Beethoven fragte, wer die Bittstellerin sei. Als er den Namen „Hofdämel" vernahm, fragte er sofort: „Hofdämel? Ist das nicht die Frau, die die Geschichte mit Mozart gehabt hat?"

Czerny bejahte es. Da erklärte Beethoven rundweg, er spiele vor dieser Frau nicht. Nur mit vieler Mühe gelang es dem jungen Manne, seinen Lehrer zu überreden, es doch zu tun. Er spielte ihr vor und phantasierte auch in ihrer Gegenwart.[1]

Es existiert eine novellistische Darstellung der Beziehungen Mozarts zu Magdalene Hofdämel. Sie ist unter dem Titel „Mozart und seine Freundin", Novelle von Leopold Schefer, im Orpheus, Musikalisches Album für das Jahr 1841 (herausgegeben von August Schmidt, Wien) erschienen. Schefer bemerkt ausdrücklich, seiner Erzählung liege eine wahre Begebenheit zugrunde, die auch in den Zeitungen gestanden habe.[2]

17

Mozarts Verliebtheit spielt in den zeitgenössischen Urteilen über ihn eine ziemliche Rolle. Schreibt doch selbst Zelter an Goethe am 19. August 1827:

[1] Nach Otto Jahn, Gesammelte Aufsätze über Musik, Leipzig 1866, S. 230 ff.; Mitteilungen der Berliner Mozartgemeinde I, S. 304 ff. — [2] Unter andern in der Wiener Zeitung 1791, S. 3225; Grätzer Zeitung vom 13. und 27. 12. 1791 sowie vom 9. 2. 1792;

„Mozart ist zwei Jahre vor mir geboren, und wir erinnern uns der Umstände seines Ablebens nur zu wohl. Mozart, dem bei sicherer Schule das Produzieren so von Händen ging, daß ihm zu hundert Dingen Zeit blieb, die er mit Weibern und dergleichen hinter sich brachte, hatte eben dadurch seiner guten Natur zu nahe getan. . ."

Viel weiß J. P. Lyser zu berichten. Er erzählt,[1] Mozart sei ein liebevoller Gatte, aber von Jugend auf nicht unempfänglich für weibliche Reize gewesen. Von Mozarts Liebesabenteuern – meint er – existierten eine Menge ergötzlicher Geschichten. Er nennt Mademoiselle Uhlich (die erste Pamina), die Signora Cavalieri, Josefine Duschek und die hübsche Madame Theresia Bondini (die erste Zerline). Mit letzterer soll sein Verhältnis von besonders langer Dauer gewesen sein.

18

Lyser berichtet: Als Mozart im Sterben lag, lief seine Schwägerin Sophie auf Konstanzens Veranlassung zu einem Geistlichen und bat ihn, zu Mozart zu kommen, um seine Beichte zu hören und ihm die Sterbesakramente zu reichen. Der fromme Mann fragte sie, ob Mozart selbst sie schicke, und da sie dies nicht bejahen konnte, erklärte er: „Dieser Musikant ist immer ein schlechter Katholik gewesen. Zu dem geh ich nicht!" So starb denn Mozart, ohne die Sterbesakramente erhalten zu haben.

Als Lyser dies im Rahmen einer Darstellung der letzten Stunden des Meisters für eine Wiener Zeitung in den Druck gab, gab der kaiserliche Zensor dem Berichte folgende Form: „Sie [Sophie Haibel] eilte zu einem Geistlichen .... und Mozart, der immer ein guter Katholik gewesen, empfing die Sterbesakramente."

Diese neue, viel schönere Fassung ist pflichtschuldigst in etliche Biographien übergegangen.

19

In Mozarts Übersetzungsfragment vom Don Juan kommt der Vers vor:

Es sind Prager Musikanten.[2]

Grätzer Bürgerzeitung vom 6. 1. 1791; Zeitung für Damen und andere Frauenzimmer, Wien 1792, Nr. 2. – [1] Mozart-Album 1856, S. 85. – [2] Vgl. S. 161.

Dies scheint ein geflügeltes Wort gewesen zu sein und aus einem Liede mit dem Refrain „Die Prager Musikanten" zu stammen, das Lyser veröffentlicht hat. Die erste Strophe davon lautet:

Die Prager Musikanten,
Die sind in allen Landen
Bekannt und gern gesehn.
Und schaun sie auch nöt zierlich
Und redens nöt manierlich:
Aufs Fiedeln, aufs Blasen
Sich alle wohl verstehn –
Die Prager Musikanten!

20

Ein erdichteter Brief Mozarts[1]

An den Baron ***

Wien, ... Juni 1789.

Hier erhalten Sie, lieber, guter Herr Baron, Ihre Partituren zurück, und wenn Sie von mir mehr Fenster[2] als Noten finden, so werden Sie wohl aus der Folge abnehmen, warum das so gekommen ist. Die Gedanken haben mir in der Sinfonie am besten gefallen. Sie würde aber doch die wenigste Wirkung machen, denn es ist zu vielerlei drin und hört sich stückweis an, wie, avec permission, ein Ameisenhaufen sich ansieht, ich meine: es ist der Teufel los darin. Sie dürfen mir darüber kein Schüppchen machen, bester Freund, sonst wollte ich zehntausendmal, daß ichs nicht so ehrlich herausgesagt hätte. Und wundern darf es Sie auch nicht, denn es geht ungefähr allen so, die nicht schon als Buben vom Maestro Peitsche oder Donnerwetter geschmeckt haben und es hernach mit dem Talent und der Lust allein erzwingen wollen. Manche machen es halt ordentlich, aber dann sinds anderer Leute Gedanken; sie selber haben keine. Andere, die eigene haben, können ihrer nicht Herr werden: so geht es Ihnen. Nur um der heiligen Cäcilia willen nicht böse, daß ich so heraus platze! Aber das Lied hat ein schönes Cantabile, und soll Ihnen das die liebe Fränzl recht oft vorsingen, was ich schon

[1] Dieser dem Meister wohl durch Friedrich Rochlitz untergeschobene Brief ist zuerst im Jahre 1842 in einer Wiener Zeitschrift aufgetaucht. – [2] Kreuzweis durchstrichene Stellen.

hören möchte, aber auch sehen. Das Menuett im Quatuor nimmt sich auch fein aus, besonders von da, wo ich das Schwänzlein dazu gemalen. Die Koda wird aber mehr klappen als klingen. Sapienti sat, und auch dem Nicht-Sapienti. Da meine ich mich, der ich über solche Dinge nicht wohl schreiben kann. Unsereiner machts lieber.

Ihren Brief hab ich vor Freude vielmal geküßt. Nur hätten Sie mich nicht so sehr loben sollen! Hören kann ich so was allenfalls, wo mans gewohnt wird, aber nicht gut lesen. Ihr habt mich zu lieb, Ihr guten Menschen. Ich bin das nicht wert und meine Sachen auch nicht. Und was soll ich denn sagen von Ihrem Präsent, mein allerbester Herr Baron! Das kam wie ein Stern in dunkler Nacht, oder wie eine Blume im Winter, oder wie ein Glas Madeira bei verdorbenem Magen, oder – oder – Sie werden das schon selbst ausfüllen. Gott weiß, wie ich mich manchmal placken und schinden muß, um das arme Leben zu gewinnen, und Stanzerl will doch auch was haben. Wer Ihnen gesagt hat, daß ich faul würde, dem (ich bitte Sie herzlich, und ein Baron kann das schon tun) dem versetzen Sie aus Liebe ein paar tüchtige Watschen. Ich wollte ja immer, immer fortarbeiten, dürfte ich nur immer solche Musik machen, wie ich will und kann, und wo ich mir selbst was daraus mache. So habe ich vor drei Wochen eine Sinfonie gemacht, und mit der morgenden Post schreibe ich schon wieder an Hoffmeister und biete ihm drei Klavier-Quatuor an, wenn er Geld hat.[1]

O Gott, wär ich ein großer Herr, so spräch ich: Mozart, schreibe du mir, aber was du willst und so gut du kannst! Eher kriegst du keinen Kreuzer von mir, bis du was fertig hast! Hernach aber kaufe ich dir jedes Manuskript ab, und sollst nicht damit umgehen wie ein Fratschelweib. O Gott, wie mich das alles zwischendurch traurig macht, und dann wieder wild und grimmig, wo dann freilich manches geschieht, was nicht geschehen sollte. Sehen Sie, lieber, guter Freund und Gönner, so ist es, und nicht, wie Ihnen dumme oder böse Lumpen mögen gesagt haben.

Doch dieses a cassa del diavolo! Und nun komme ich auf den allerschwersten Punkt in Ihrem Brief, einen, den ich lieber gar fallen ließ, weil mir die Feder für so was nicht zu Willen ist. Aber ich will es doch versuchen, und sollten Sie nur

[1] Mozarts letzte Sinfonien sind 1788 entstanden. Derlei Unstimmigkeiten beweisen die Unechtheit des sonst nicht ungeschickt gefälschten Briefes, den man nach seiner ganzen Art, wie gesagt, keinem andern als Friedrich Rochlitz († 1842) zuschreiben kann.

etwas zu lachen drinnen finden. Wie nämlich meine Art ist beim Schreiben und Ausarbeiten von großen und derben Sachen. Nämlich, ich kann darüber wahrlich nicht mehr sagen als das, denn ich weiß selbst nicht mehr und kann auf weiter nichts kommen. Wenn ich recht für mich bin und guter Dinge, etwa auf Reisen im Wagen, oder nach guter Mahlzeit beim Spazieren, und in der Nacht, wann ich nicht schlafen kann, da kommen mir die Gedanken stromweis und am besten. Woher und wie, das weiß ich nicht; kann auch nichts dazu. Die mir nun gefallen, die behalte ich im Kopf und summe sie wohl auch vor mich hin, wie mir andere wenigstens gesagt haben. Halt ich das nun fest, so kömmt mir bald eins nach dem andern bei, wozu so ein Brocken zu brauchen wäre, um eine Pastete daraus zu machen, nach Kontrapunkt, nach Klang der verschiedenen Instrumente usw. Das erhitzt mir nun die Seele, wenn ich nämlich nicht gestört werde. Da wird es immer größer, und ich breite es immer weiter und heller aus, und das Ding wird im Kopf wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so daß ichs hernach mit einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen, im Geist übersehe, und es auch gar nicht nacheinander, wie es hernach kommen muß, in der Einbildung höre, sondern sogleich alles zusammen. Das ist nun ein Schmaus! Alles das Finden und Machen geht nun in mir wie in einem schönen starken Traum vor. Aber das Überhören, so alles zusammen, ist doch das beste. Was nun so geworden ist, das vergesse ich nicht leicht wieder, und das ist vielleicht die beste Gabe, die mir unser Herrgott geschenkt hat. Wenn ich hernach einmal zum Schreiben komme, so nehme ich aus dem Sack meines Gehirns, was vorher, wie gesagt, hinein gesammelt ist. Darum kommt es hernach auch ziemlich schnell aufs Papier, denn es ist, wie gesagt, eigentlich schon fertig und wird auch selten viel anders, als es vorher im Kopf gewesen ist. Darum kann ich mich auch beim Schreiben stören lassen; und mag um mich herum mancherlei vorgehen, ich schreibe doch, kann auch dabei plaudern, nämlich von Hühnern und Gänsen oder von Gretel und Bärbel und von wer weiß was. Wie nun aber über dem Arbeiten meine Sachen überhaupt eben die Gestalt oder Manier annehmen, daß sie mozartisch sind und nicht in der Manier eines andern, das wird halt ebenso zugehen, wie daß meine Nase ebenso groß und herausgebogen, daß sie mozartisch und nicht wie bei andern Leuten geworden ist. Denn ich lege es nicht auf die Besonderheit an, wüßte die meine auch nicht einmal näher zu beschreiben. Es ist ja aber wohl bloß natürlich, daß die Leute, die wirklich ein Aussehen haben, auch verschieden voneinander aussehen, wie von

außen, so von innen. Wenigstens weiß ich, daß ich mir das eine so wenig als das andere gegeben habe.

Damit lassen Sie mich aus für immer und ewig, bester Freund, und glauben Sie ja nicht, daß ich aus andern Ursachen abbreche, als weil ich nichts weiter weiß. Sie, ein Gelehrter, bilden sich nicht ein, wie sauer mir schon das geworden ist. Andern Leuten würde ich gar nicht geantwortet haben, sondern gedacht: Mutschi, butschi, quittle? Etsche mollape newing!

In Dresden ist es mir nicht besonders gegangen. Sie glauben da, sie hätten noch jetzt alles Gute, weil sie vorzeiten manches Gute gehabt haben. Ein paar gute Leutchen abgerechnet, wußte man von mir kaum was, außer daß ich zu Paris und London in der Kinderkappe Konzert gespielt habe. Die Oper hab ich nicht gehört, da der Hof im Sommer auf dem Lande ist.[1] In der Kirche ließ mich Naumann eine seiner Messen hören. Sie war schön, rein geführt und breit, aber, wie Ihr C*** spricht: „e bießle külig", etwa wie von Hasse, aber ohne Hassens Feuer und mit neuerer Cantilena. Ich habe den Herren viel vorgespielt, aber warm konnte ich ihnen nicht machen, und außer wischi waschi haben sie mir kein Wort gesagt. Sie baten mich auch, Orgel zu spielen. Es sind über die Maßen herrliche Instrumente da. Ich sagte, wie es wahr ist: ich sei auf der Orgel wenig geübt, ging aber doch mit ihnen zur Kirche. Da zeigte es sich, daß sie einen andern fremden Künstler in petto hatten, dessen Instrument aber die Orgel war, und der mich tot spielen sollte. Ich kannte ihn nicht gleich, und er spielte sehr gut, aber ohne viel Originelles und Phantasie. Da legte ichs darauf an und nahm mich tüchtig zusammen. Hernach beschloß ich mit einer Doppelfuge, ganz streng, und langsam gespielt, damit ich auskam und sie mir auch genau durch alle Stimmen folgen konnten. Da wars aus. Niemand wollte mehr dran. Der Häßler[2] aber (das war der Fremde! Er hat gute Sachen in des Hamburger Bachs Manier geschrieben), der war der treuherzigste von allen, obgleich ichs eigentlich ihm versetzt hatte. Er sprang vor Freuden herum und wollte mich immer küssen. Dann ließ er sichs bei mir im Gasthaus wohl sein. Die anderen deprezierten aber, als ich sie freundlich bat, worauf der muntere Häßler nichts sagte als: Tausendsapperment!

Hier, bester Freund und Gönner, ist das Blatt bald voll; die Flasche Ihres Weins, die heute reichen muß, bald leer. Ich habe aber seit dem Anhaltungsbrief

[1] Hieraus geht die Unechtheit des Briefes abermals klar hervor, vgl. S. 188. — [2] Vgl. S. 188 f.

um meine Frau beim Schwiegerpapa[1] kaum einen so ungeheuer langen Brief geschrieben. Nichts vor ungut! Ich muß im Reden und Schreiben bleiben wie ich bin, oder das Maul halten und die Feder wegwerfen. Mein letztes Wort soll sein: Mein allerbester Freund, behalten Sie mich lieb! O Gott, könnte ich Ihnen doch nur einmal eine Freude machen, wie Sie mir gemacht! Nun, ich klinge mit mir selbst an: Vivat mein Guter, Treuer! Amen!

[1] Wiederum eine Unmöglichkeit, da Fridolin Weber schon 1779 gestorben war.

XXXVI

Mozart als Mensch und Künstler

Man mußte ihm gut sein, denn er war zu gut!

Es sind Worte Konstanzens, die Mozart den Menschen in seiner Haupteigenschaft vor uns hinstellen. Gütig und gutmütig war er allezeit. Wenn wir ihn hin und wieder etwas scharf und voreilig in seinen Äußerungen über andere, zuweilen zweifellos von Vorurteilen erfaßt sehen und er in ihnen verharrt (meist übrigens zu seinem eigenen Nachteile), so sprechen hierbei andre seiner Eigenschaften mit. Mozart war, wie sehr viele Künstler, auch außerhalb seines Schaffens ein Phantasiemensch. Meist schätzte er die Menschen, die Verhältnisse, die Möglichkeiten usw. so, wie er sie im Augenblicke sah, durchaus nicht, wie sie ein nüchterner, kühler Beobachter gesehen hätte.[1] Menschenkenntnisse und Lebenserfahrungen spielten bei Mozarts Urteilen in der Regel keine Rolle. Seine Phantasie war stets im Fluge. Sie half ihm über alle Erlebnisse, alles Leid, alle Enttäuschungen rasch hinweg. Man erinnere sich, wie schnellgefaßt er beim Tode seiner Mutter ist, die er sicherlich geliebt hat. Oder an den letzten Brief, den er dem Vater schreibt. Bei jeder Zeile hat man die Empfindung, daß er dieses Ereignis, das er erst nur ahnt, bereits völlig überwunden hat. Dabei ist Wolfgang Amadeus eine weiche, rührselige, leicht weinende Natur. Nicht im geringsten Tatenmensch, durchaus nicht energisch, kein bißchen Praktikus, im Alltagsleben immer wieder in den Winkel gedrückt, hilflos und unbeholfen – ist er hingegen im Reiche der Gedanken und Gefühle anpassungsfähig bis zur Erstaunlichkeit. Er haftet nie an dem, was vorübergeflutet ist. Er lebt mit dem Augenblick, der eben kommt. Was dieser ihm an Leid, Schmerz und Ungemach bringt, das nimmt er stumm hin und trägt es

[1] Niemetschek (Mozart S. 60) sagt: „Mozart hatte zu viel Gutmütigkeit, um Menschenkenntnis zu erlangen. Schon die Art seiner Erzählung machte eine wahre Kenntnis des menschlichen Herzens unmöglich. Diesem Mangel muß man manche Unklugheit seines Lebens zuschreiben."

still, solange es ihm nicht ohne sein Zutun wieder genommen wird. Über das Unabänderliche verliert er selten ein Wort. Arbeit und Armut, Entbehrungen und Mißerfolge, Not und Elend verführen ihn niemals zu Klagen, Vorwürfen, Ungeduld oder Launenhaftigkeit. Ein Scherzwort – und es geht frohgemut von neuem an die Arbeit.

In seinen ersten zwanzig Lebensjahren sorgte Leopold für Wolfgang Mozart. Auch in Mannheim und Paris war sein Rückhalt immer noch der Vater. Dann kam die Episode der Rebellion: der Bruch mit dem Salzburger Erzbischof und seine Heirat gegen den Willen des Vaters. Diese Episode der Energie in Wolfgang war kurz. Alsbald verfiel er wieder in die Passivität. Mozart war, wie gelegentlich schon gesagt, kein Kämpfer, aber ein heldenhafter Dulder und Arbeiter. Hierin beruht die ergreifende Tragik seines Lebens. Mozart war unfähig, sich und sein Werk durchzusetzen.

Bewundernswert ist seine unvergleichliche Heiterkeit, mit der er sein armseliges und unerfreuliches Leben durchschritt, allezeit bereit, den Menschen, Dingen und Erlebnissen wie im Spiele die beste Seite abzugewinnen. Die gütige Natur hatte ihm diese wunderbare Fähigkeit verliehen, damit er das ihm vorbestimmte graue, schwere, freudenlose Leben ertragen konnte. Welch göttliche Heiterkeit, das Glockenspiel Papagenos! Und doch gehen wir fehl, wenn wir annehmen wollten, in Mozart habe nichts gelebt als der Frohsinn des Naturmenschen. Einer der feinsten Kenner seiner Musik, Stendhal, bezeichnet schon vor hundert Jahren die Melancholie als den Kern der Mozartischen Musik. Und neuerdings, nachdem drei Generationen an diesem heimlichen Element im Werke des Meisters im allgemeinen verständnislos vorbeigehört haben, beginnen tiefere Naturen auf sie hinzuweisen.

Giordano Bruno hat den Spruch geprägt: In tristitia hilaris, in hilaritate tristis. An diese Worte knüpft Arthur Schopenhauer in seinem Kapitel vom Genie an, indem er sagt[1]: „Im ganzen und allgemeinen beruht die dem Genie beigegebene Melancholie darauf, daß der Wille zum Leben, von je hellerem Intellekt er sich beleuchtet findet, desto deutlicher das Elend seines Zustandes wahrnimmt. Die so häufig bemerkte trübe Stimmung hochbegabter Geister hat ihr Sinnbild am Montblanc, dessen Gipfel meistens bewölkt ist. Aber wann bisweilen, zumal frühmorgens, der Wolkenschleier reißt und nun der Berg rot vom Sonnenlichte

[1] Die Welt als Wille und Vorstellung, Großherzog-Wilhelm-Ernst-Ausgabe, II, S. 1147.

aus seiner Himmelshöhe über den Wolken auf Chamonix herabsieht, dann ist es ein Anblick, bei dem jedem das Herz im tiefsten Grunde aufgeht. So zeigt auch das meistens melancholische Genie zwischendurch die nur ihm mögliche, aus der vollkommensten Objektivität des Geistes entspringende, eigentümliche Heiterkeit, die wie ein Lichtglanz auf seiner hohen Stirne schwebt: in tristitia hilaris, in hilaritate tristis." Die Betrachtung der Heiterkeit Mozarts führt Schopenhauer zu einer vielbesprochenen anderen Eigentümlichkeit des Meisters, zu seinem kindlichen Sinne.

In dem oben zitierten Kapitel (S. 1162) in seinem berühmtesten Buche sagt er des weiteren: „Wirklich ist jedes Kind gewissermaßen ein Genie, und jedes Genie gewissermaßen ein Kind. Die Verwandtschaft beider zeigt sich zunächst in der Naivität und erhabenen Einfalt, die ein Grundzug des echten Genies ist. Sie tritt in manchen Zügen an den Tag, so daß eine gewisse Kindlichkeit allerdings zum Charakter des Genies gehört. In Riemers Mitteilungen über Goethe wird (Bd. I, S. 184) erwähnt, daß Herder und andere Goethen tadelnd nachsagten, er sei ewig ein großes Kind. Gewiß haben sie es mit Recht gesagt, nur nicht mit Recht getadelt. Auch von Mozart hat es geheißen, er sei zeitlebens ein Kind geblieben. (Nissen S. 2 und 259.) Schlichtegrolls Nekrolog[1] sagt von ihm: ‚Er wurde früh in seiner Kunst ein Mann. In allen übrigen Verhältnissen aber blieb er beständig ein Kind.' Jedes Genie ist schon darum ein großes Kind, weil es in die Welt hineinschaut als in ein Fremdes, ein Schauspiel, daher mit rein objektivem Interesse. Demgemäß hat es so wenig wie das Kind jene trockene Ernsthaftigkeit der Gewöhnlichen, die, keines andern als des subjektiven Interesses fähig, in den Dingen immer bloß Motive für ihr Tun sehen. Wer nicht zeitlebens gewissermaßen ein großes Kind bleibt, sondern ein ernsthafter, nüchterner, durchweg gesetzter und vernünftiger Mann wird, kann ein sehr nützlicher und tüchtiger Bürger dieser Welt sein, nur nimmermehr ein Genie."

Eng verknüpft mit Mozarts heiterer kindlicher Naivität ist sein Humor. Er ist in seiner Primitivität so charakteristisch, daß man geradezu von mozartischem Humor reden könnte. Es ist die gemütliche Spaßhaftigkeit eines Mannes aus dem Volke. Das, was man „Ulk" nennt, ist mit Vorliebe Mozarts Art zu lustig zu sein. Ähnlich ist der mozartische Witz, dessen Eigenart man in Mozarts Briefen zur Genüge studieren kann. Er ist alles andre denn geistreich oder gar geistvoll,

[1] Vgl. Bd. I, S. 4.

vielmehr urwüchsig, häufig kindisch und oft geradezu geistlos. Die Wort- und Reimtändeleien in Mozarts Briefen sind zuweilen unerträglich.

Auch in Mozarts Musik zeigt sich dieser Hang zum Scherz vielfach. In seinen Bühnengestalten erreicht er zuweilen die Höhe des genialen Humors; in den populären Sachen hingegen, z. B. in gewissen Kanons, im Bandelquartett und ähnlichen Gelegenheitsscherzen, sinkt er zur Trivialität hinab.

Es ist überliefert, daß Mozart nicht gern über seine Musik sprach, d. h. gerade über das, was ihn einzig und allein, im Wachen und im Träumen beschäftigte. Josef Lange, der einzige Gewährsmann von höherer Bildung aus Mozarts Verwandtenkreise, erzählt (vgl. Bd. I, S. 4f.), wenn Mozart innerlich mit einem großen Werke beschäftigt gewesen sei, habe er sich auffällig „frivol" betragen und die „göttlichen Ideen seiner Musik mit Einfällen platter Alltäglichkeit" ironisiert.

Mozart war kein Plauderer im feinen Sinne des Wortes, sondern ein lustiger Spaßmacher. Schelmereien und Schabernack liebte er bis in seine letzten Tage. Sein Witz im Gespräche hatte das Kasperle des XVIII. Jahrhunderts zum Vorbilde. Alltägliche kleine Erlebnisse verstand er in der drolligsten Art und Weise zu erzählen. Alle zeitgenössischen Urteile über Mozart den Menschen wiederholen uns, daß er im Verkehr nicht den Eindruck eines genialen Künstlers gemacht habe. Niemetschek, der ihn, wenn wohl auch nur flüchtig, persönlich gekannt hat, berichtet, man habe in seiner Gesellschaft nicht daran gedacht, Mozart vor sich zu haben.[1]

Den nämlichen Eindruck machen Mozarts Briefe, auch wenn man von den Jugendbriefen bis 1777 absieht. Wer nicht wüßte, daß sie vom Schöpfer des Don Juan geschrieben sind, der würde diese gedankenarmen, nur an ganz seltenen Stellen über das Alltägliche hinausgehenden Briefe nach wenigen Seiten gelangweilt weglegen. Nicht unrecht sagt Nissen (Einleitung S. XVII): „Mozart war kein Briefschreiber; er war ein Notenschreiber." Mozarts Briefe haben nur biographischen Wert. Ins Herz läßt er sich nur hin und wieder schauen, so in seinem letzten Briefe an seinen Vater.[2]

Niemetschek erzählt, Mozart sei „unter guten Freunden vertraulich wie ein Kind" gewesen. Gewiß, in seiner Papageno-Natur. Als Tamino war er merkwürdig verschlossen. Weder Leopold Mozart, noch Josef Lange, noch Rochlitz, noch Niemetschek sind mit dem heimlichen Mozart je in Berührung gekommen. Mit

[1] Neudruck S. 60. — [2] Zu finden Bd. II, S. 68f.

Ausnahme des eben erwähnten Abschiedsbriefes, der in bewegter Stunde geschrieben ist, findet man in Mozarts Episteln ganz selten Seelenbekenntnisse. Briefe sind Charakterdokumente. Die Mozartischen Briefe beweisen uns, daß seine Scheu, anderen sein wahres tiefstes Innere zu offenbaren, unüberwindlich gewesen sein muß. Auch im Leben, z. B. Konstanzen gegenüber. Die vielgerühmten und vielbekrittelten Hanswurstiaden, in denen sich der Mensch Mozart allzusehr gefiel, waren in letzter Linie nichts als eine Maske, hinter der sich ein überempfindsames, einsames, liebebedürftiges Künstlerherz vor der nüchternen, groben Alltäglichkeit zu schützen verstand. Daß er ein heimliches tiefes Gemütsleben geführt hat, beweist seine Musik. Hätte Mozart das Glück gehabt, in Wien einen feinsinnigen, vornehmen Freund auf Lebenszeit zu finden, so hätte gewiß auch sein Humor geistvollere Formen gefunden.

Oft hört man sagen, Mozart sei ein glücklicher Mensch gewesen – nicht in Hinsicht auf glückliche äußere Umstände, Gesundheit, materielle Erfolge oder dergleichen: sondern durch seine Anspruchslosigkeit und sein lebhaftes, frohes Temperament. Wer vermag das zu sagen? Einer seiner Zeitgenossen (bei Nissen S. 27) meint: „Ich frage nicht: War Mozart glücklich? Ich habe ihn gekannt. Er war es nie!"

Wer bei dieser Frage verweilen möchte, sei auf die psychologische Studie eines modernen Mozartkenners aufmerksam gemacht, auf den Aufsatz von Alfred Heuß: „Das dämonische Element in Mozarts Werken." Es heißt da[1]: „Wir wissen über Mozarts Seelenleben trotz seiner Briefe und vieler Nachrichten von Zeitgenossen beinahe nichts. In den Briefen, die das Persönlichste über Mozart enthalten, spricht Mozart nie über sich derart, daß er uns sein Inneres enthüllte. Man lese die Briefe aus seiner Pariser Leidenszeit! Nirgends finden wir Äußerungen, die uns einen klaren Einblick in Mozarts Seelenstimmung verschaffen. Nirgend wird man auf explosive Äußerungen über seinen Gemütszustand stoßen. Und so war Mozart wohl auch in seinem Leben, im Verkehr mit andern Menschen. Das Innerste offenbarte er nicht. Er hielt es für nicht nötig, sich anderen mitzuteilen. Trotz seiner offenen Natur machte er die inneren Kämpfe mit sich allein aus... Man ist einzig auf die Werke angewiesen. Sie allein können uns zeigen, was Mozart in sich herumtrug. Es ist charakteristisch, daß die Mozartische und die unmittelbar darauf folgende Zeit in Mozart durchaus nicht den abgeklärten,

[1] Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Bd. VII (1906), S. 175—186. Diese überaus interessante Studie wird voraussichtlich in erweiterter Fassung nochmals erscheinen.

O. Posch: Gips-Relief 1786

formvollendeten Meister erblickte, als den ihn die heutige Welt ansieht. Urteile wie die von Nägeli,[1] der nicht nur wegen des Vorwurfs der Stilvermengung durch die Kantabilität Mozarts als des allerstilloseſten unter den ausgezeichneten Autoren bezeichnet, sondern noch gar manches an ihm auszusetzen weiß,[2] sind nicht selten. Das aufregende Moment in Mozarts Kompositionen, das oft als bizarr und paradox ausgelegt wurde, ist von der Mozartischen Zeit stark genug empfunden worden. Einen Umschwung hat in dieser Beziehung die Romantik herbeigeführt, die mit – uns oft unbegreiflichem – Gefühl auf frühere Meisterwerke hinhörte. Wenn Schumann die G-Moll-Sinfonie griechisch schwebende Grazie nennt und überhaupt über Mozart sehr wenig Positives zu sagen weiß (deshalb, weil man mit ihm vollständig im reinen war), so zeigt dies deutlich, daß Mozart wie auch Josef Haydn bereits unter die Komponisten gerückt war, die zu ihrer Charakterisierung eine einfache Etikette erhalten hatten, denn Urteile wie die E. T. A. Hoffmanns oder des nordischen Philosophen Kierkegaard über Mozart sind Ausnahmen. Unsre Zeit neigt im allgemeinen durchaus der Ansicht Schumanns zu, und heutigen Vorträgen Mozartischer Werke kann man im großen und ganzen auch keine andre Auffassung entnehmen. Hier soll nun von dem Mozart die Rede sein, dessen Musik Charaktereigenschaften aufweist, die geeignet sind, den Hörer im höchsten Grade aufzuregen, wenn seine seelische Verfassung Beziehungen gerade zu dieser Art Musik hat. Es gibt nicht sehr viel Leute, bei denen dies der Fall ist, aber die Erfahrung werden auch andre machen können, daß sich Mozart sehr schnell auch in dieser Beziehung erschließt, wenn er richtig vorgetragen wird. Da versteht man noch heute, warum ihn Nägeli Schäfer und Krieger, Schmeichler und Stürmer nennt, bei dem ‚weiche Melodien häufig mit scharfem schneidenden Tonspiel, Anmut der Bewegung mit Ungestüm wechseln‘. . . . Mozart ist eine dämonische Natur, und Niederschläge dieser Naturveranlagung finden sich in seinen Werken in solcher Menge, daß es wundernimmt, wenn hiervon noch nie im Zusammenhang die Rede war. Daß Werke wie das G-Moll-Quintett, das G-Moll-Quartett, auch die G-Moll-Sinfonie und die beiden Moll-Klavierkonzerte[3] eine ganz eigenartige Leidenschaft

[1] H. G. Nägeli, Vorlesungen über Musik, 1826. – [2] Nicht uninteressant für unsre Zeit ist (S. 158) der Vorwurf der unschönen Proposition, während Mozart uns gerade in dieser Beziehung als Ideal gilt. – [3] Köchel ebd. 516, 478, 550, 466 und 491. Im Laufe seiner Studie erwähnt Heuß hierzu noch: die C-Moll-Serenade (K. 388), die D-Moll-Variationen aus der F-Dur-Klavier-Violin-Sonate (K. 377), die beiden Klavier-Violin-Sonaten in C-Moll

besitzen, geben wohl die meisten zu, daß sich aber diese Art der Leidenschaft auch in einer Menge anderer, teilweise recht bekannter Werke findet, dagegen verwahrt man sich und hört in diese Werke und selbst in solche Stellen den allgebräuchlichen süßen, graziösen Mozart hinein.... Ein Hauptcharakteristikum von Mozarts leidenschaftlichem Naturell finde ich darin, daß von tiefster Leidenschaft erfüllte Stellen da auftreten, wo man sie gar nicht vermutet und wo sie ihrer Natur nach gar nicht hinzupassen scheinen.[1] Dies gehört aber gerade zum Begriffe des Dämonischen: das Urplötzliche, Unberechnete.... Es wäre verkehrt, Mozart eine Faustnatur zuschreiben zu wollen, denn daran ist festzuhalten, daß er durch sein frohes Temperament im Grunde eine glückliche Natur war. Daß er aber innerlich doch sehr viel durchgemacht haben muß, dessen sind seine Werke die besten Zeugen."

Gleichgültig, wie wir die Unterströmung in Mozarts Wesen nennen: unzweifelhaft ist sie vorhanden. Und daß sie sich in des Meisters besten Werken widerspiegelt, ist ein Beweis, daß diese Werke nicht formalistische Kompositionen, sondern erlebnisvollen, künstlerischen Ursprungs sind. Die dämonischen oder – anders gesagt – die Stellen, da Mozart innere Disharmonie verrät, deuten auf den heimlichen Teil des Doppellebens hin, das er von Jugend auf geführt hat. Es hat sich uns im Laufe unsrer Betrachtungen schon oft bemerkbar gemacht. Es genüge hier, daran zu erinnern.[2]

Mozart neigte zur Beschaulichkeit. Er war eine kontemplative, aber keineswegs eine reflektierende Natur. Ohne Zwang verfiel er gern in Untätigkeit. In Salzburg, im Vaterhause, war er streng an eine regelmäßige Lebensweise gehalten worden. In Mannheim und in Paris, wo er sich selbst überlassen war, gewöhnte er sich allerdings das pedantische Einhalten einer bestimmten Lebensweise recht rasch ab. Bedauerlicherweise fand er dann in seiner Ehe mit Konstanze Weber nicht die häusliche Ordnung, die er im Kerne seines Wesens schätzte und überdies sehr bedurfte. Wolfgangs von Kindheit an schwache, durch die sinnlosen Konzertreisen als Wunderknabe rettungslos untergrabene Gesundheit wäre durch einen geordneten Haushalt gewiß einigermaßen gestärkt und widerstandsfähig gemacht worden.

Wer sich in Mozarts Natur vertieft, findet unter allerlei Gegensätzlichem

---

und E-Moll (K. 59 und 60); ferner bestimmte Stellen in den Werken K. 183, 284, 310, 456, 482, 488, 533, 551. – [1] Auch Wyzewa sagt einmal ähnliches; vgl. Bd. I, S. 128. – [2] Vgl. Bd. I, S. 127ff., Bd. II, S. 3, 258, 263.

unleugbar auch ein gutes Stück Philistertum. Das ist es wohl übrigens, was ihm das Mißgeschick bereitet hat, einer der Lieblinge des deutschen Spießbürgers geworden zu sein. Solche Elemente in ihm sind väterliches Erbe und Erziehungsergebnis. Als der Sohn eines ehemaligen Lakaien, aufgewachsen im Hause eines nörgleriſchen Pedanten, fast erdrückt von der Luft einer Abderitenstadt, vermochte es Wolfgang bei allem heimlichen Rebellengeist niemals zu höherer Urbanität und zu weltmänniſcher Überlegenheit zu bringen. In so mancher Hinsicht war und blieb er der echte Sohn seines Vaters. Bei seiner Anpassungsfähigkeit hätte Wolfgang in Wien vielleicht allmählich das kleinbürgerliche Parfüm überwunden, das ihm von Salzburg her anhaftete und das mitschuldig an seiner Erfolglosigkeit bei Lebzeiten gewesen ist, aber seine leichtsinnige Ehe mit einer ungebildeten, in den ärmlichsten Verhältnissen aufgewachsenen, kleinlich denkenden Frau warf ihn von neuem in das Philisterhafte zurück. Seine Armut verbot ihm, seinen Bekanntenkreis durch gesellige Mittel zu erweitern. Nur wenige höhere Menschen kamen regelmäßig in sein Haus. Waren Josef Haydn und Josef Lange solche? Mozarts gewöhnlichen Umkreis bildeten unbedeutende kleine Leute. Puchberg, der ihm öfters der Helfer in der Not war, kommt geistig nicht in Frage. Swieten verkehrte mit Mozart nur zu musikaliſcher Betätigung. Ebenso verhielten sich seine aristokratiſchen Schüler und Schülerinnen. Wäre der Meister in den Häusern der in seinen Briefen gelegentlich genannten großen Herren nicht bloß als bezahlter Musiker ein- und ausgegangen, so hätte man sich gewiß menschlich mehr um ihn gekümmert. Man darf sich von Mozarts Verkehr kein falsches Bild machen. Er war ein armer Teufel, um den sich wirklich herzlich in ganz Wien kein Mächtiger und Reicher kümmerte.

Mozart – wir reden im folgenden nur von seiner Wiener Zeit – war von Jugend an ein Frühaufsteher. In seinen letzten vier oder fünf Lebensjahren machte er früh um 5 Uhr gern einen Morgenritt in die nähere Umgebung der Stadt. Sein Arzt und Freund Sigmund Barisani hatte ihm das Reiten verordnet. Nun dürfen wir uns Meister Amadeus aber nicht als einen schneidigen Reitersmann von Gottes Gnaden vorstellen, der quer über die Wiesen und die Heide galoppiert und mit einem rassigen Tiere ein Herz und ein Gedanke ist, sondern als gemütlichen gemächlichen Sonntagsreiter, der auf seiner braven Rosinante in der Morgensonne seinen musikaliſchen Phantasien nachhängt und hin und wieder einen kleinen Trab riskiert.

Nach dem Spazierritt arbeitete er bis 9 Uhr; dann gab er seine Klavierstunden bis zur Tischzeit. An den freien Abenden pflegte er bis tief in die Nacht

am Flügel zu sitzen, zu spielen oder zu phantasieren. Schrieb er Kompositionen nieder, dann arbeitete er am liebsten die Nacht hindurch.

In seinen gesunden Jahren war Mozart, wie alle Naturmenschen, ein passionierter Esser. Auch trank er gern ein Glas Wein zu oder nach den Mahlzeiten. War Schmalhans Küchenmeister in seinem Haushalt, was häufig vorkam, dann war Wolfgang der anspruchsloseste Mensch, den man sich nur denken kann. Kaffee und Brot sind manchen Tag seine einzige Nahrung gewesen. War hinwiederum Geld im Hause, so aß und trank Mozart in seiner leichtlebigen, genußfreudigen Art gern ein wenig über das Maß hinaus. Daß er sich aber häufig betrunken habe, ist eine Legende, wahrscheinlich dadurch entstanden, daß er in den letzten drei Jahren seines Lebens bereits derartig krank war, daß er an Wein und Bier nur noch sehr wenig vertrug. Mozart ist nie in seinem Leben ein Prasser und Säufer gewesen.

Den Umgang mit Frauen liebte er sehr. Leider ist gerade hierüber durch Konstanzens Verständnislosigkeit nur wenig bekannt geworden. Er pflegte jedem weiblichen Wesen, das einigermaßen nett und adrett war, naive Komplimente und Schmeicheleien zu sagen. Mit der ehelichen Treue nahm er es nicht weiter genau. Derlei Seitensprünge mit Zerlinen und Susannen pflegte ihm Konstanze, die ihn ja im Grunde nie geliebt hat, gleichgültig nachzusehen. Sie nannte dies „Stubenmädeleien". Maßlos eifersüchtig ward sie aber, sobald Wolfgangs Huldigung Frauen galt, die ihr seelisch überlegen waren. In Donna Elvira dürfen wir gewiß Konstanzens Abbild erblicken. Mozart war und blieb übrigens ein aufmerksamer und liebevoller Ehemann, auch nachdem seine Liebe im höheren Sinne zu seiner Frau längst erloschen war. Welche Frauen ihn zu den großen Leidenschaften begeisterten, die sich in seinen musikalischen Gestalten der Jahre 1785, 1787 und 1791 verewigt haben, wissen wir nicht. Ohne tiefe erotische Erlebnisse in Mozarts Seele ist weder Donna Anna noch Pamina geboren worden. Eine Don Juan-Natur aber war Mozart als Liebender und Geliebter nicht. Ehedem ein Belmonte, wandelte er sich später ein wenig zu einem Almaviva, war aber zu allermeist wohl ein Octavio. Daneben, seiner Konstanze gegenüber, verblieb er der sinnlich-muntere Papageno. Mit einem Worte, der Erotiker Mozart ist kein großes Problem.

Unbedingt aber muß man gegen Otto Jahns nüchterne Darstellung Mozarts des Ehemannes und Liebenden Einspruch erheben. Es gibt ohne erotische Erlebnisse keine künstlerische Konzeption. Auch Mozart hat viel geliebt, nicht nur Kon-

stanze, seine treubehütete Papagena. Mozarts Zeitgenossen reden dauernd von einem immer verliebten Mozart. Zahllose Anekdoten bestätigen dies. Mögen manche davon übertrieben sein; frei erfunden ist natürlich keine. Ohne einen Wahrheitskern bilden sich niemals Legenden. Noch in Kayserś Mozart-Album, erschienen zu des Meisters 100. Geburtstag, wimmelt es von den galanten Abenteuern des Don Juan-Komponisten. Es werden da sogar ein halbes Dutzend Mozart-Schätzchen mit den Namen aufgezählt. Es war derlei so selbstverständlich, wie es bei Wolfgang Goethe ist. Da aber mit einem Male trat der sittenstrenge Herr Otto Jahn auf und erklärte kategorisch: „Alles das ist erlogen!" Und von Stund an war Wolfgang Amadeus zum keuschen Joseph gewandelt.

Mit welchem Rechte kündete Jahns Spießbürgertum mehr Wahrheit als die Tradition? Ich glaube, wenn Wolfgang Goethe das Mißgeschick gehabt hätte, einen Jahn zum Hauptbiographen zu bekommen, so hätten wir einen merkwürdigen Goethe. Es wäre ihm so gegangen wie manchem armen antiken Mannsbilde, dem im Laufe der Jahrhunderte das Etcaetera (wie Mozart sich ausdrücken würde) abhanden gekommen ist. Übrigens ist es spaßig, daß die Mozartschwärmer im Gegensatze zu den Goetheverehrern so erschrecklich prüd sind! Sind die Goetheaner natürliche freie Weltkinder, während unter den Mozartfreunden die Heuchler das Wort haben? Armer Mozart! Des gewissen löcherigen christlichen Mantels bedarf er nicht, um seine paar verliebten Torheiten zu bedecken, denn er hatte als großer Künstler das Privileg, über der Philistermoral zu wandeln.

Als Freund war Mozart allezeit hilfsbereit. Was in seiner geringen Macht stand, tat er stets ohne Egoismus. Häufig hat er über seine eigenen kärglichen Mittel hinaus anderen ausgeholfen.[1] Er war der geborene gute Kamerad. So selbstlos er dabei war: einen wirklichen Herzensfreund hat er in Wien nicht gefunden. Mit Josef Haydn verbanden ihn doch wohl nur gemeinsame künstlerische Ideale. Seine an Gottfried Jacquin, den Sohn des Botanikers (1727 bis 1817), gerichteten Briefe sind freundschaftlicher Natur, aber bei weitem keine Dokumente einer wirklich vertrauten Freundschaft.

Erholung von seiner vielen Arbeit und Zerstreuung fand Wolfgang in leichter neckischer Plauderei mit seiner Frau, seinen Verwandten und Bekannten. Er war sehr gesellig. Das Wenige, was Mozarts Küche und Keller zu bieten vermochte,

[1] Im Verzeichnis des Mozartischen Nachlasses stehen als uneinbringliche Außenstände zwei kleine Darlehen an Franz von Gilowsky (300 Gulden) seit dem 23. 8. 1786 und an den Hofmusikus Anton Stadler (500 Gulden ohne Schuldschein).

stand allezeit jedem Gaste bereit. Aus einem seiner Briefe aus der Faschingszeit des Jahres 1783 geht sogar hervor, daß Mozarts einmal einen grandiosen Hausball gegeben haben.[1]

Leidenschaftlich liebte Mozart das Billard- und Kegelspiel. Auch Schachspieler war er, freilich wohl kein meisterlicher. Ferner ein eifriger Lotteriespieler; ob aus Hoffnung auf einen Gewinn, der ihn aus seiner Misere herausreißen sollte, oder weil der Spielsinn bei ihm wie bei so vielen genialen Künstlern stark entwickelt war, ist ungewiß. Es existieren Notenhandschriften von ihm, auf denen lange Reihen von Amben und Ternen notiert sind.[2] Fortuna hat ihm leider auch hier nicht gelächelt.

Mozart soll ein passionierter Tänzer gewesen sein. Ob er ein rüstiger Fußgänger war, wissen wir nicht. Im allgemeinen war dieser Sport gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts in Wien nicht in der Mode. Wahrscheinlich hat Mozart keine großen Wanderungen unternommen. Konstanze, die an geschwollenen Beinen litt, konnte ihn nicht begleiten, und da Wolfgang gern an ihrer Schürze hing, so wird er vermutlich nur selten allein in die Weite gegangen sein. In den letzten Jahren verhinderte ihn daran wohl auch seine ununterbrochene Arbeit.

Einen starken Natursinn besaß der Meister nicht. Landschaftliche Schönheit hat er in keinem seiner Briefe gepriesen. Seine wenigen Reisen während der Wiener Zeit sind samt und sonders geschäftliche Unternehmungen. Abgesehen aber davon, daß Mozart weder die Mittel noch die Zeit besaß, Reisen aus Lust am Schauen und Erleben zu unternehmen, spürte er in sich gar nicht den Drang dazu. Er war keine romantische Entdeckernatur, wohl vielmehr eher ein Stubenhocker. 1778 schreibt er seinem Vater einmal: „Ohne Reisen ist man ein armseliges Geschöpf. Ein Mensch von mittelmäßigem Talent bleibt immer mittelmäßig, er mag reisen oder nicht. Aber ein Mensch von superiorem Talent wird schlecht [d. h. geht ein], wenn er immer im nämlichen Ort bleibt." Er meinte

---

[1] Mozart wohnte damals im 3. Stocke des Kleinen Herbersteinschen Hauses an der Hohen Brücke Nr. 412, das einem geadelten reichen Juden namens Raimund Wezlar gehörte. Zu diesem Feste erschienen: die Baronin von Waldstädten, ein Herr von Edelbach, der „Windmacher" Franz Gilowsky (der leichtsinnige Sohn des 1789 gestorbenen Salzburger Hofrats Ernst von Gilowsky), der junge Stephanie mit seiner Frau, der Tenorist Adamberger nebst Gattin, Schwager und Schwägerin Lange. Auch der Hauswirt und die hochgnädige Frau Baronin verschönten den Ball mit ihrer Anwesenheit. — [2] Nach einer persönlichen Mitteilung des Herrn von Wyzewa in Paris.

damit, daß er aus Salzburg hinaus müsse. Das, was wir unter Reisen verstehen, schätzten im XVIII. Jahrhundert nur Ausnahmenaturen.

Haustiere liebte Mozart sehr. In seinen Jugendbriefen spielt Pimperl, die Hündin im Vaterhause, eine Rolle. In Wien hielt er sich einen Kanarienvogel. In seinem Notizbuche vom Jahre 1784 steht die Ausgabe von „34 Kreuzer für einen Star-Vogel" verzeichnet. Als dieses Tierchen drei Jahre später starb, begrub Mozart es sorglich, setzte ihm einen kleinen Grabstein und dichtete einen in seiner Primitivität echt-mozartisch gemütvollen Nachruf:

Hier ruht ein lieber Narr,
Mein Vogel Star.
Noch in den besten Jahren
Mußt er erfahren
Des Todes bittern Schmerz.
Mir blutets Herz,
Wenn ich dran denke.
O Leser, schenke
Auch du ein Tränchen ihm!
Er war nicht schlimm,
Nur war er etwas munter,
Doch auch mitunter
Ein lieber loser Schalk
Und drum kein Dalk.
Ich wett, er ist schon oben,
Um mich zu loben
Für diesen Freundschaftsdienst
Ohne Gewinst.
Denn wie er unvermutet
Sich hat verblutet,
Dacht er nicht an den Mann,
Der so schön reimen kann.

Mozarts äußere Erscheinung in der Wiener Zeit läßt sich aus verstreuten Nachrichten und nach den beglaubigten Bildnissen mit ziemlicher Sicherheit rekonstruieren.

Es ist dem Meister öfters widerfahren, daß ihn Leute, denen er persönlich noch

nicht bekannt war, für eine untergeordnete Person hielten, bis sie zu ihrer peinlichsten Überraschung hörten, es sei Meister Mozart. Irgendein berühmter Mann hat ihn sogar einmal für einen reisenden Handwerksburschen gehalten. So humorvoll Mozart gewöhnlich war, solche Verkennung nahm er ernstlich übel. Um derlei möglichst zu vermeiden, zog er sich bei offiziellen Gelegenheiten sehr sorgfältig, ja ein klein wenig auffällig an. Um sein an sich allzu unscheinbares Exterieur zu heben, tat er das Erdenkbarste.

Auch in seinem Antlitz lebte nichts Imponierendes. Man sah ihm den genialen Musiker nicht an. Seine Züge hatten nichts Dämonisches. Sogar seine (mattblauen) Augen entbehrten für gewöhnlich des heiligen Feuers. Nur wenn er am Flügel phantasierte, kam Licht und Geist in sie. Meist war sein Blick unstet und zerstreut, wie das meist bei Kurzsichtigen der Fall ist, die keine Gläser tragen. Seine Gesichtsfarbe war bleich, ins Gelbliche gehend; sein Haar blond. Auffällig groß seine Nase. „Enorm benast" wird er zu seiner Zeit einmal genannt. Seine Ohren hatten Anormalitäten in der Form; einmal fehlten die Ohrläppchen, und dann bestand eine auffällige Verschiedenheit in der Modellierung der Muschel, die man „fehlende Concha" nennt. Das „Mozartische Ohr" ist keine Mißbildung, sondern eine Variante der Natur, die durchaus keine Seltenheit ist. Die letztere Eigentümlichkeit hat sich auf seinen Sohn Karl vererbt. Über „Mozarts Ohr" existiert eine anatomische Studie von Dr. Moritz Holl, Professor an der Universität zu Graz.[1]

Von Statur war Mozart untersetzt. Die Größe seines Kopfes fiel aus der strengen Proportion heraus.[2] Niemetschek erzählt (S. 44): „Er hatte kleine schöne Hände. Beim Klavierspielen wußte er sie so sanft und natürlich auf der Klaviatur zu bewegen, daß sich das Auge daran nicht minder als das Ohr an an den Tönen ergötzen mußte. Es ist zu verwundern, daß er damit so vieles besonders im Basse greifen konnte. . ."

In richtiger Erkenntnis fährt Nimetschek fort: „Das Unansehnliche in Mozarts Äußerem, der kleine Wuchs seines Körpers, kam von seiner frühen Geistesanstrengung her und von dem Mangel an freier Bewegung in der Zeit seiner

[1] In dieser Studie (Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft zu Wien, 31. Band) findet man unter anderem eine Abbildung von Karls Ohr nach einem Originalaquarell im Mozartmuseum. Nissen (S. 586/87) dagegen bringt eine nicht ganz genaue lithographische Nachbildung dieses Aquarells. — [2] Vgl. Bd. I, S. 161.

Kindheit.[1] Er soll ein schönes Kind gewesen sein, aber vom sechsten Lebensjahr ab war er an eine sitzende Lebensweise gebunden. Um diese Zeit fing er schon an zu komponieren! Und wie viel hat der Mann nicht in seinem Leben, besonders in den letzten Jahren, geschrieben! Da Mozart bekanntermaßen am liebsten in der Nacht spielte und komponierte, und die Arbeit oft dringend war, so kann sich jeder vorstellen, wie sehr ein so fein organisierter Körper darunter leiden mußte. Sein früher Tod muß dieser Ursache hauptsächlich zugeschrieben werden."[2]

Mozart war von nervöser Beweglichkeit, nicht einen Augenblick in Ruhe, außer wenn er am Klavier saß und die Umwelt vergaß.[3] Er pflegte mit allerlei Dingen, die gerade dalagen, zu spielen.

Auf seine hübschen Hände war er stolz. Überhaupt war er eitel. Aus Augsburg schreibt er 1777 an seinen Vater: „Die Leute denken sich halt, weil ich klein und jung bin, kann nichts Großes und Altes in mir stecken. Sie werden es aber bald erfahren!"

An seiner immer saubern und sorgsamen, fast koketten Kleidung liebte er Spitzen, Gehänge und Ketten. Auch Ringe und dergleichen trug er gern. Eine feminine Neigung! Für gewöhnlich ging er in einem blauen frackartigen Rocke mit vergoldeten Knöpfen, in Kniehosen und Schuhen mit Silberschnallen. Beim Dirigieren bevorzugte er den roten Frack, der damals noch immer eine Art Musikeruniform war. Im übrigen war Mozart nicht so geschmacklos, durch genial aussehen sollende Musikereigentümlichkeiten aufzufallen.

Von den Bildnissen Mozarts aus der Wiener Zeit sind nur zwei von Bedeutung: das Relief von Leonhard Posch (um 1786)[4] und die Silberstiftzeichnung der Dora Stock (1789). In ihnen ist der noch kräftige dreißigjährige und der todkranke dreiunddreißigjährige Meister lebenswahr dargestellt. Der sichtliche Verfall von Mozarts Körper innerhalb so kurzer Zeit ist eminent.

Es ist überaus bedauerlich, daß keiner der Biographen, die es noch hätten tun können, planmäßig Erkundigungen über Mozarts Charakterzüge, Lebensgewohnheiten, Liebhabereien, Anschauungen und Ideen bei seinen Freunden, Bekannten, Schülerinnen und Schülern eingezogen hat. Schlichtegroll hat es zwar versucht, aber in der Hauptsache nur bei Mozarts Schwester, die ihren Bruder seit Jahren

[1] Vgl. Bd. I, S. 161. – [2] Vgl. Bd. II, S. 274ff. – [3] Vgl. hierzu Bd. I, S. 4. – [4] Im Bd. I, S. 27 ist irrtümlich gesagt worden, das Relief sei 1789 in Berlin entstanden. Schon ein flüchtiger Blick auf das Relief lehrt, daß Mozart hier noch nicht stark leidend ist. Vgl. die Ikonographie am Ende dieses Bandes.

aus den Augen verloren hatte. Niemetscheks Quellen sind Konstanze Mozart und die dem Meister im Grunde fernstehenden Bekannten in Prag. Obendrein war der Prager Professor zu sehr literarischer Dilettant, um Licht und Schatten in sein Mozartporträt zu bringen. Ungeschult wie er war, zündet er seinem Abgott zu Ehren allzuviel bengalisches Feuerwerk an. Und so ist sein Büchlein weidlich einseitig ausgefallen. Nissen schließlich begnügte sich im allgemeinen, das über Mozart Gedruckte zu sammeln. Auch pfuschte ihm Frau Konstanze ins Handwerk.

So ist es gekommen, daß wir stark auf die anekdotischen Charakteristiken von Schlichtegroll, Niemetschek, Rochlitz, Arnold, Cramer, Lyser, Nissen und weniger andrer angewiesen sind. Höchst wertvoll sind deshalb besonders drei Briefe Leopold Mozarts: der vom 13. August 1778 (abgedruckt in Bd. I, S. 439 f.) mit den Auszügen von Grimms Charakteristik, der vom 23. Februar 1778 (Bd. I, S. 404 ff.) und der vom 23. August 1782 an Frau von Waldstädten (Bd. II, S. 49). Das sind drei grundehrliche Briefe, geschrieben in Stunden, da es nichts zu beschönigen galt.

Einem genialeren Menschenkenner als dem berühmten Kosmopoliten ist Wolfgang niemals je wieder in den Weg gekommen. Es heißt da: „Wolfgang ist zu treuherzig, wenig tatkräftig, allzuleicht zu täuschen, zu unbewandert in den Mitteln, die zum Erfolge führen können. Hätte er nur halb soviel [musikalisches] Talent und dafür doppelt soviel [weltmännische und geschäftliche] Gewandtheit, so wäre mir nicht bange um ihn." Leopold setzt hinzu: „Alles das hat seine Richtigkeit". Im zweiten Briefe hält der Vater sehr ernst seinem Sohne vor: „Zwei Ursachen sind es, das Dich hindert, Deine Vernunft immer recht anzuwenden. Untersuche Dich! Lerne Dich kennen! Du wirsts finden! Es ist ein bißchen zu viel Hochmut und Eigenliebe! Und dann, daß Du Dich gleich zu familiär machst und jedem Dein Herz öffnest!" Und im dritten wird gesagt, Wolfgangs Hauptfehler sei: „er ist gar zu geduldig und schläfrig, zu bequem, vielleicht manchmal zu stolz", alles in allem: „untätig". Andrerseits wieder „zu ungeduldig, zu hitzig". Er könne nichts abwarten. Leopold meint damit, was uns der Überblick über Wolfgangs Leben zeigt: er war kein Tatenmensch, kein zielbewußter, zäher, gelassener Kämpfer, sondern meist Träumer und Fatalist, gewöhnlich allzu anspruchslos, zuweilen wieder Hitzkopf, Optimist und Utopist.

Wolfgang war ein gewaltiger Arbeiter, wenn es darauf ankam; nur hatte er keinen Sinn für des Dienstes ewig gleichgestellte Uhr. Bestellte Arbeit war ihm

ein Greuel. Er verschob sie von Tag zu Tag. Oft vollendete er sie überhaupt nicht. Seine Hauptpassion war und blieb die Oper. Wenn man die freie Tätigkeit der musikalischen Phantasie für Arbeit ansieht, dann muß man sagen: Mozart hat jede wache Stunde gearbeitet. Es ist überliefert, daß er selbst beim Kegeln und Billardspiel im Kopfe komponiert hat. Ja, er soll imstande gewesen sein, sich während der Niederschrift eines vorher im Kopfe fertigen Werkes in der Phantasie schon wieder mit einer anderen Komposition zu beschäftigen.

Nissen sagt (S. 694): „Die große Arbeitsamkeit der letzten Jahre seines Lebens bestand darin, daß er mehr niederschrieb." Das heißt, Mozart hatte ehedem manche seiner Kompositionen überhaupt nicht zu Papier gebracht. Wenn kein äußerer Anlaß ihn dazu nötigte, war er zu bequem, zu träg, um sich dieser unangenehmen mechanischen Mühe zu unterziehen. Mozart träumte sich seine Musik am liebsten nur aus. Diese Phantasie-Arbeit blieb nun in der Regel durchaus keine vage Träumerei, sondern gestaltete sich allmählich zu Kompositionen, die bis in die Kleinigkeiten vollendet waren. Zu dieser Methode gehört ein wunderbares Gedächtnis. Man irrt jedoch, wenn man annimmt, Mozart habe seine musikalischen Ideen gleichsam aus dem Ärmel geschüttelt. Zwischen der Konzeption in seiner Phantasie und der schließlich schriftlichen Form einer Arie, einer Sonate, einer Sinfonie oder Ouvertüre hat jede solche Komposition zahllose Umwandlungen durchgemacht.

Gründliche geschichtliche und geographische Kenntnisse besaß Mozart nicht. In dieser Hinsicht war ihm sein belesener Vater weit überlegen.[1] Daß Wolfgang Interesse für Politik gehabt habe, geht aus seinen Briefen nicht hervor. Einmal schwärmt er für die Engländer.[2] Ein Deutscher, der sich für britische Siege begeistert, ist politisch ein Kind. Und das war ja Mozart in jeder Beziehung außerhalb seiner Musik.

Seine Weltanschauung ist uns nicht dokumentiert. Einmal, in seinem schon mehrfach zitierten letzten Briefe an den Vater, spricht Mozart vom Sterben.[3] Da nennt er den Tod die Pforte der Glückseligkeit. Was will das besagen? Daß unser Dasein ein Jammertal sei und die Vernichtung des Individuums durch den Tod seine Erlösung? Eine weitere Äußerung hierüber ist Mozarts Bemerkung auf dem Albumblatt Barisanis.[4] Da bekennt er deutlich seinen Glauben an das Wiedersehen in einem Jenseits. Wenn Mozart in Wien auch kein

[1] Vgl. Bd. I, S. 361 f. – [2] Nohl, Mozartbriefe S. 369; vgl. auch unsern Bd. II, S. 323 f. – [3] Bd. II, S. 68 f. – [4] Abgedruckt S. 332 f.

dogmatiſcher Chriſt mehr war, ſo ſcheint er doch dem Kern der chriſtlichen Weltanſchauung treugeblieben zu ſein. Niſſen ſchweigt über dieſen Punkt. Wahrſcheinlich konnte ihn die geiſtesarme Konſtanze hierin nicht unterrichten. Verſchiedene Anzeichen deuten darauf hin, daß Mozart in Wien in eine ihn ſtark ergreifende Berührung mit aufkläreriſchen Ideen gekommen iſt. Daß er Freimaurer wurde, hängt damit eng zuſammen. In den Kreiſen dieſer Leute herrſchten Voltaire und Rouſſeau. Dieſe Bewegung, die ſich theoretiſch gegen jedwede Sklaverei richtete, ähnelt dem heutigen Sozialismus. Bei alledem blieb Mozart gewiſſermaßen Myſtiker. Daß er ſogar abergläubiſch war, geht zur Genüge daraus hervor, daß er in dem geheimnisvollen Beſteller des Requiems einen leibhaften Boten des Todes ſah.

Philoſophiſche Studien lagen dem Meiſter fern. Er hatte dazu weder Anlage und Neigung noch die nötige univerſelle und wiſſenſchaftliche Bildung. Allen höheren Problemen ſtand er als froher, unbekümmerter Naturmenſch gegenüber. Er war kein Grübler.

Ungeheuerlich viel iſt über Mozarts Deutſchtum gefabelt worden. Naiv und ſyſtemlos wie in allen ſeinen Ideen war er auch hierin. Er beſaß jene inſtinktive Abneigung gegen das Ausländiſche, die nur der ſich energiſch überwachende höhere Menſch überwindet. Die moderne Entartung dieſes Inſtinkts iſt der Chauvinismus, eine der häßlichſten und kulturfeindlichſten Volkskrankheiten unſrer Zeit. Der hämiſche Brotneid Vater Leopolds gegen die italieniſchen Muſiker und Virtuoſen in Salzburg erzeugte auch im jungen Mozart einen ebenſo ohnmächtigen wie engherzigen Haß gegen die Italiener. Zielbewußte hohe künſtleriſche Ideen und edles unpolitiſches Deutſchtum ſpielten hierbei zunächſt keine Rolle. Wäre Leopold Mozart von wahrhaft deutſchen Idealen ergriffen geweſen, ſo hätte er niemals um Italiens Gunſt buhlen dürfen. In die Weiten der Welt vermochte der brave Salzburger Kleinbürger nicht zu ſchauen.

Unleugbar aber geht dem jungen Mozart nach und nach die Sehnſucht nach deutſcher Muſik auf. Nur ſei eines von vornherein ſtark betont: er bleibt dieſem ihm unklaren Ideal durchaus nicht dauernd treu. Sogar in ſeinen Opernplänen ſchwankt die Grundanſchauung. Ein Beiſpiel. Am 10. Januar 1778 ſchreibt er ſeinem Vater, er wolle eine deutſche Oper ſchreiben.[1] Am 4. Februar: „Vergeſſen Sie meinen Wunſch nicht, Opern zu ſchreiben! Aber italieniſch, nicht

[1] Die Stelle iſt abgedruckt im Bd. I, S. 374.

deutsch!"[1] Mozarts musikdramatische Tätigkeit beweist uns das nämliche. Einen fortlaufenden Willen von „Bastian und Bastiane" zur „Entführung" und von da bis zur „Zauberflöte" konstruieren zu wollen, wäre eine große Torheit, denn in den Zwischenzeiten ist Mozart gerade in seinen besten Werken Italiener. Und auf dem Gipfel seines Schaffens, im Don Giovanni, vergißt Mozart sein Deutschtum nicht nur in der Form, sondern bis hinein in den leisesten Pulsschlag seines südländischen Helden. Hier möchte man an Musik gewordene romanische Elemente in des Meisters Blut und Temperament glauben. Der italienische Mozart mußte seinen Juan schaffen, und die allerschönste Sehnsucht nach grunddeutscher Musik hätte ihn nicht hindern können. Für den nur oberflächlich italienischen Tito gibt es aber keine dämonische Erklärung. Nachdem Mozart sein letztes Lied deutsch gesungen hatte, die Zauberflöte, ist der Titus nichts als ein untilgbarer Beweis, daß sein Schöpfer einen klaren Weg nicht vor sich sah. Unter erstaunlichen Irrfahrten stand er zwar im Dienste einer schrittweisen langsamen Weiterentwicklung der deutschen Musik, aber ohne es selber klar zu erkennen, denn wo er Erfolg bei Lebzeiten hatte, mußte es ihm scheinen, als reiche ihm just seine zeitweise Rückkehr zur italienischen Kunst den Lorbeer. Den rechten Erfolg der Zauberflöte erlebte er nicht mehr. Er hätte ihm vielleicht den kritischen Blick geschärft.

Seine sentimentale Anhänglichkeit an Wien und den Kaiser ist legendär. Einmal spricht er sich ganz deutlich für den uralten Künstlerwahlspruch: Ubi bene, ibi patria in einem Briefe an den Vater aus. Wäre er länger am Leben geblieben, so hätte er wahrscheinlich bereits 1792 Triumphe in England gefeiert. Vielleicht wäre er daraufhin dort verblieben.

Daß Mozart für nichts als seine Musik ernstlich Interesse und Verständnis gehabt hat, wird uns in allen zeitgenössischen Schilderungen einstimmig versichert.[2] Diese erstaunliche Einseitigkeit war ein natürliches Ergebnis seiner Erziehung. Leopold Mozart hatte seinen Sohn erst zum musikalischen Wunderkinde und dann zum Berufsmusiker gedrillt und alle Liebhabereien, Einflüsse, Ablenkungen usw.

[1] Bd. I, S. 389. — [2] Selbst Niemetschek schreibt (1798): „Den Forscher der menschlichen Natur wird es nicht befremden, wenn er sieht, daß dieser als Künstler so seltene Mensch nicht auch in den übrigen Verhältnissen des Lebens ein großer Mann war. Die Tonkunst machte die Haupt- und Lieblingsbeschäftigung seines ganzen Lebens aus. Um diese bewegte sich sein ganzes Gedanken- und Empfindungsspiel. Alle Bildung seiner Kräfte ging von da aus und bezog sich darauf. Ist es ein Wunder, wenn er den übrigen Dingen um sich weniger Aufmerksamkeit widmet?" (Mozart S. 57f.) Diese Stelle ist um so schwerwiegender, da sie eine Erweiterung von Schlichtegrolls Charakteristik ist. (Vgl. Bd. I, S. 3ff.)

sorglich verhindert, soweit sie seinem kurzsichtigen Erziehungsideale unnütz erschienen. Sehr früh hatte sich Wolfgang daran gewöhnt, immer nur an seine Kompositionen zu denken. Seine musikalische Phantasie arbeitete dauernd in dem einen Gebiete.

Die anderen Künste waren ihm verschlossene Reiche. An Werken der Malerei und der Plastik ging er achtlos vorüber. Vermutlich hat er weder die Galerien von Wien noch von Dresden besucht. Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums" (1763), die alle künstlerisch fühlenden Zeitgenossen Mozarts stark beschäftigte, hat er gewiß nie in den Händen gehabt. Ebensowenig war ihm wohl Lessings „Laokoon" (1766) bekannt. In Mozarts Nachlasse fand sich Mendelssohns „Phädon oder die Unsterblichkeit der Seele". Ob ihm aber diese ästhetische Schrift irgendwie zugesagt hat, ob er sie überhaupt gelesen, ist unbestimmbar. Die Wahllosigkeit der paar Bücher, die im Verzeichnis des Nachlasses Mozarts aufgeführt sind, läßt darauf schließen, daß die meisten dieser Bücher nur durch Zufall in sein Haus geraten sind, wohl vor allem aus seines Vaters Besitz stammen. Leopold Mozart las sehr gern.

In Wolfgang Mozarts Nachlaß befanden sich folgende Bücher:

(Romane, Gedichte:)

1. Aloys Blumauer, Gedichte, Wien 1782.
2. [Georg Schatz,] Blumen auf dem Altar der Grazien, Leipzig 1787.
3. Salomon Geßners Schriften, 4 Teile in 2 Bänden, Zürich 1765. (Geschenk des Verfassers, Zürich 1766.)[1]
4. Ewald von Kleist, Werke, 2 Teile, Wien 1760.
5. Ovid, Trauerlieder, aus dem Lateinischen übersetzt von Michael Lori, Augsburg 1762. (Vermutlich aus W. A. Mozarts Schulzeit.)
6. Chr. Felix Weiße, Lyrische Gedichte, 3 Teile, 1772.
7. Wieland, Diogenes von Sinope, Karlsruhe 1777. (Vermutlich aus Leopold Mozarts Nachlaß.)
8. Wieland, Oberon, Reutlingen 1781. (Vermutlich aus Leopold Mozarts Nachlaß.)

(Tragödien, Lustspiele, Operntexte:)

9. [Beaumarchais,] Der lustige Tag oder die Hochzeit des Figaro, 1785.
10. Die Begebenheiten auf der Jagd. (Vermutlich Bearbeitung von La partie de chasse de Henry IV von Collé.)

[1] Vgl. Bd. I, S. 101 f.

11. L'Arcadia in Brenda, Dramma giocoso per musica ... Die Gesellschaft auf dem Lande. Ein musikalisches Lustspiel [zur Musik von Balthasar Galuppi genannt Buranello].[1]

12. Pietro Metastasio, Werke, italienische Ausgabe, Venedig 1781, die Bände I, II, IV und V.[2]

13. Molière, Lustspiele, 3 Teile, Hamburg 1752. [Deutsch von Friedrich Samuel Bierling.] (Geschenk von Fridolin Weber, Mannheim 1778.)[3]

14. [anonym,] Percy, a tragedie, London 1778.

15. [? Gottlieb Stephanie der Jüngere,] Die Entführung aus dem Serail. (? Textbuch.)

16. [Johann Gottfried Dyk,] Nebentheater, 6 Bände, Leipzig 1786.

17. Sechs Sammelbände: Komödien.

(Ästhetische und kunsttheoretische Bücher:)

18. Knigge, Dramaturgische Blätter, 2 Teile, Hannover 1789.

19. Mendelssohn, Phädon oder die Unsterblichkeit der Seele, Berlin 1776.

20. Amadeus Wilhelm Smith, Philosophische Fragmente über die praktische Musik, Wien 1787.

(Historische Werke:)

21. Friedrich II., König von Preußen, Hinterlassene Werke, 4 Bände, 1788. (Vermutlich 1789 in Berlin als Geschenk erhalten.)

22. Skizzen aus dem Charakter und den Handlungen Josefs II., 2 Teile, Halle 1783.

23. Johann Jakob Mascov, Einleitung zu den Geschichten des römisch-teutschen Reiches bis zum Ableben Kaiser Karls V. (Dritte Auflage.) Leipzig 1763. Ein Quartband.[4] (Vermutlich aus Leopold Mozarts Nachlaß.)

(Reisehandbücher:)

24. Forestiero illuminato della città di Venezia, Venezia 1765. (1770 in Venedig von Leopold Mozart gekauft und gebraucht.)

---

[1] Exemplar (Leipzig 1755) in der K. Bibliothek zu Dresden (Signatur: Lit. Ital. D. 954). – [2] Mozart wurde 1770 in Mailand vom Grafen Firmian mit der Turiner Ausgabe des Metastasio beschenkt; vgl. Bd. I, S. 181. Obige Ausgabe ist nicht mit dieser identisch. – [3] Vgl. Bd. I, S. 418. Exemplar in der K. Bibliothek zu Dresden. Die Ausgabe hat 4 Teile; im 2., S. 237 bis 320: Don Juan oder der steinerne Gast. – [4] Exemplar in der K. Bibliothek zu Dresden.

25. Geographisch-topographisches Reisebuch durch alle Staaten der österreichischen Monarchie nebst der Reiseroute nach Petersburg durch Polen, Wien 1789.
26. Gottlob Friedrich Krebel, Die vornehmsten Europäischen Reisen. Neue [3.] verbesserte Auflage, 2., 3. und 4. Teil, Hamburg, Herold, 1783.[1] (Den fehlenden Teil 1, der Prag, Dresden, Leipzig und Berlin schildert, hat Mozart vermutlich 1789 mit auf die Reise genommen und nicht wieder heimgebracht.)

(Almanache, Anekdotensammlungen:)

27. Collection of some Letters, Anecdotes, Remarks etc., by W. Streit, 1774.
28. Karl Friedrich Cramer, Magazin der Musik, 7 Teile, Hamburg 1783 ff.[2]
29. Der Gesellschafter oder Sammlung unbekannter Anekdoten, Magdeburg 1783.
30. Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782.[3]
31. Desgleichen. Auf das Jahr 1783.[4]
32. Desgleichen. Auf das Jahr 1784.[5]

(Verschiedenes:)

33. Anthomathe's of the Capacity of the human Understanding, London 1783.
34. [Johann Pezzl[6],] Faustin oder das philosophische Jahrhundert. (Ohne Druckort 1783.[7] (Ein aufklärerisches, stellenweise erotisches Pamphlet gegen Katholizismus, Reaktion, Kastratentum usw.)
35. Josef von Sonnenfels, Gesammelte Schriften, Bd. 1 bis 4, Wien 1783. (Vermutlich Geschenk des Verfassers.)[8]
36. J. Ordinger, Die Metaphysik in der Konnexion mit der Chemie, Schwäbisch-Hall. (Vermutlich aus Leopold Mozarts Nachlaß.)
37. Punktierkunst, Leipzig 1754.
38. Eine lateinische Bibel, Colonia 1679. (Vermutlich aus Leopold Mozarts Nachlaß.)

---

[1] bis [5] Exemplare in der K. Bibliothek zu Dresden. – [6] 1756 bis 1823; Bibliothekar des Fürsten Kaunitz; vermutlich mit Mozart persönlich bekannt. – [7] Exemplar in der K. Bibliothek zu Dresden (Signatur: Lit. Germ. rec. C. 589). Daselbst auch ein 2. Band von einem andern anonymen Verfasser (1784). – [8] Josef von Sonnenfels (1732 bis 1817), von jüdischer Herkunft, einflußreicher Beamter (Zensor usw.), berühmter Aufklärer, Freimaurer, Bekämpfer der Figur des Hanswursts auf der Wiener Bühne. Versuchte u. a. Lessing für Wien zu gewinnen. Das obige Werk hat 10 Bände. Inhalt der ersten vier: Fragmente des Vertrauten. Der Mann ohne Vorurteil. Theresia und Eleonore.

(Kinder- und Schulbücher:)

39. Atlas des enfants, 1760.
40. Johann Jakob Ebert, Naturlehre für die Jugend, 3 Bände, Leipzig 1776 ff.[1]
41. Johann Jakob Ebert, Vernunftlehre, Leipzig 1774.
42. Braun, Götterlehre, Augsburg 1776.
43. F. Osterwald, Historische Erdbeschreibung zum Nutzen der Jugend, Straßburg 1777.
44. Kleine Kinderbibliothek, Bd. 1, 2, 4 und 5, Hamburg 1783.
45. Spengler, Rechenkunst und Algebra, 1779.
46. Matthias Schönberg, Geschäfte des Menschen, Zierde der Jugend und Lehrreiche Gedanken und Begebenheiten, 3 Teile, 1773.

Eine „Bibliothek" kann man diese kleine Sammlung kaum nennen. Ihr Gesamtwert ist damals auf 8 Gulden 68 Kreuzer geschätzt worden.[2] Beachtenswert ist das Verzeichnis aber insofern, als die großen Dichter der Weltliteratur von Homer bis Goethe mit Ausnahme Molières und Wielands durch Abwesenheit glänzen.

Nach anderweitigen Quellen hat Wolfgang Mozart folgende Bücher mit Bestimmtheit gelesen:

1. Eine italienische Auswahl aus Tausendundeine Nacht,
2. Fénelons Telemach,
3. Molières Lustspiele in deutscher Übersetzung,
4. Wielands Sympathien (1756),
5. Wielands Abderiten (1774),
6. Metastasios Werke im Urtext,
7. Melchior von Grimm, Le petit prophète de Bœmischbroda (1753),
8. Salomon Geßners Idyllen (1756),
9. Gellerts Geistliche Oden und Lieder,[3]
10. Klopstocks Oden (1771),
11. Johann Timotheus Hermes, Sophiens Reise von Memel nach Sachsen (1770 ff.),

[1] Exemplar in der K. Bibliothek zu Dresden. – [2] Das Original dieses am 9. Dezember 1791 amtlich aufgenommenen Verzeichnisses steht in den Akten des k. k. Landesgerichts zu Wien. Ein nicht ganz zuverlässiger Abdruck befindet sich im 14. Jahresbericht (1894) des Mozarteums, S. 36 f. – [3] Vgl. Bd. I, S. 87.

12. Beaumarchais, La folle journée, in deutscher Übersetzung (1785),
13. Carlo Goldoni, Il servitore di due patrone, Lustspiel,[1]
14. Joh. Georg Keißler, Neueste Reise durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien usw. Hannover 1740 ff.

Der einzige Deutsche, dessen Schriften Wolfgang einigermaßen gekannt hat, war Wieland, und zwar deshalb, weil dieser neben Gellert der Lieblingsdichter Leopold Mozarts war. Diese wunderliche Vereinigung von Wieland und Gellert ist sehr bezeichnend. In Leopold einigte sich Wielands senile Lüsternheit und Gellerts Schulmeistersinn. Wolfgang Mozart scheint weniger Gefallen an dem Leipziger Moralisten gehabt zu haben. Am 26. Januar 1770 schreibt er spöttisch von Mailand nach Hause: „Neues weiß ich nicht, als daß Herr Gelehrt, der Poet zu Leipzig, gestorben ist und dann nach seinem Tode keine Poesien mehr gemacht hat."[2]

Zweifellos darf man unbedenklich von zwei Büchern der Weltliteratur annehmen, daß Mozart sie gelesen hat: Rousseaus Neue Heloise (1761) und Goethes Werther (1774). Auch etliche Lustspiele von Carlo Goldoni wird er wohl gekannt haben.[3] Hinzu treten ferner Dramen und Komödien, die Mozart in Mannheim, München, Paris und Wien auf der Bühne gesehen hat. Unter ihnen befindet sich nachweisbar Shakespeares Hamlet, den er 1780 erwähnt.[4]

Nicht uninteressant ist fernerhin eine Betrachtung der Lieder, die Mozart komponiert hat. Es sind ihrer nicht ganz 40. Otto Jahn ist der richtigen Meinung, daß Mozart nur auf äußerliche Anregungen hin gelegentlich Liederkomponist war und daß die Wahl der Liedertexte der Zufall bestimmte. Mozarts Schwester wußte (1796) überhaupt nicht, daß ihr Bruder Lieder komponiert hatte.[5]

In der Regel brachte ihm der Auftraggeber den Text, oder Mozart nahm ihn aus einer Anthologie oder einem Almanach, so aus dem Vossischen Musenalmanach von 1777, dem Göttinger Musenalmanach von 1785, dem Wiener Musenalmanach von 1786, den Schinkschen Dichter-Manuskripten (Wien 1781) usw. Drei Lieder stammen aus dem sentimentalen Romane „Sophiens Reise" von Hermes. Die meisten Texte rühren von Dichtern her, deren Namen verschollen

[1] Mozart hatte 1783 die Absicht, sich durch den Baron Friedrich (?) von Binder einen deutschen Operntext daraus machen zu lassen. Eine Übersetzung des Stückes findet man in der Reklambibliothek (Nr. 463): „Der Diener zweier Herren". — [2] Original des Briefes in Karlsbad. — [3] Vgl. dazu Mozarts Brief vom 5. 2. 1783. — [4] In einem Briefe vom 29. 11. 1780. — [5] Nottebohm S. 136.

sind. Vielfach sind sie der Vertonung überhaupt nicht wert. Mozart war nicht kritisch. Selbst Jahn (II, 96) bemerkt zu einem dieser Poëme (von Franz Heinrich Ziegenhagen): „Es ist schwer begreiflich, wie Mozart durch einen solchen Text zu einer so tiefempfundenen und ernsten Komposition angeregt werden konnte.“ Wahrscheinlich aber täuscht man sich, wenn man tiefe Empfindung heraushört, wo virtuos ausgeführte Brotarbeit vorliegt.

Von bekannteren Dichtern rühren nur 14 Gedichte her, und zwar von Goethe (Das Veilchen), F. R. L. von Canitz († 1699), Christian Günther († 1723), Friedrich von Hagedorn († 1754), Ludwig Hölty († 1776), Johann Peter Uz († 1796), Aloys Blumauer († 1798), Chr. Felix Weiße († 1804), Johann Georg Jacobi († 1814) und Eberhard Karl Klamer Schmidt († 1824). Nur sechs dieser Dichter sind noch Zeitgenossen des Wiener Mozart.

Was man unter einem literarischen Menschen versteht, einen Kenner und Liebhaber erlesener Literatur mit feinem ästhetischen Sinn und gründlichen geschichtlichen und technischen Kenntnissen, das war Mozart durchaus nicht. Am meisten sagte ihm in literarischen Dingen das Volkstümliche, Primitive und Spaßige zu. Wir besitzen ein einziges literarisches, sehr charakteristisches Urteil von ihm. Im Jahre 1782 bekam er den Auftrag, eine Ode auf die Verteidigung von Gibraltar durch die Engländer, verfaßt von Michael Denis (1729 bis 1800), einem „Barden“ jener Tage, zu vertonen. Diese Ode lautet:

O Calpe, dir donnerts am Fuße,
Doch blickt dein tausendjähriger Gipfel
Ruhig auf die Welten umher.
Siehe, dort wölkt es sich auf!
Über die westlichen Wogen her
Wölkt es sich breiter und ahnender auf!
Es flattert, o Calpe, Segelgewölk,
Flügel der Hilfe! Wie prächtig
Wallet die Fahne Britanniens,
Deiner getreuen Verheißerin!
Calpe, sie wallt! Aber die Nacht sinkt;
Sie deckt mit ihren schwärzesten,
Unholdesten Rabenfittichen
Gebirge, Halden, Meer und Bucht

Und Klippen, wo der bleiche Tod
Des Schiffes, Kiele spaltend, sitzt.
Hinan!

Zu diesem Auftrage schrieb Wolfgang am 28. Dezember 1782 seinem Vater: „Zugleich arbeite ich an einer Sache, die sehr schwer ist. Das ist ein Bardengesang von Denis über Gibraltar. Es ist aber ein Geheimnis. Eine ungarische Dame will dem Denis[1] diese Ehre erweisen. Die Ode ist erhaben, schön, alles, was Sie wollen, allein zu übertrieben schwülstig für meine feine Ohren. Aber was wollen Sie? Das Mittelding, das Wahre in allen Sachen, kennt und schätzt man jetzt nimmer. Um Beifall zu erhalten, muß man Sachen schreiben, die so verständlich sind, daß es ein Fiaker[kutscher] nachsingen könnte, oder so unverständlich, daß es ihnen gerade deswegen gefällt, weil es kein vernünftiger Mensch verstehen kann.“[2] Hier ist Mozarts Geschmacksrichtung klar festgelegt. Das Heroische, Erhabene lag ihm nicht.

In Mozarts Vaterstadt hat literarische Luft zu keiner Zeit geweht; somit ist es nicht erstaunlich, daß im Knaben Mozart keine Passion hierfür erweckt wurde. Aber sie steckte auch nicht in ihm. In Paris 1778 lebte er im literarischesten Milieu des ganzen XVIII. Jahrhunderts. Das berührt ihn gar nicht. Er lernt nicht einmal Voltaire und Rousseau schätzen. Er bleibt in vielen Dingen Ignorant. Später, in Wien, kam für ihn der Kampf mit Not und Elend, fortwährende Arbeit und tausend Sorgen. Von da an hatte Mozart nicht mehr die Muße und Ruhe zu universellen Studien. Vordem jedoch kann ihn nur Teilnahmlosigkeit abgehalten haben. Und so muß man sagen, daß ihm die unsterblichen Gestalten Homers, Virgils, Dantes, Shakespeares, Miltons, Goethes, Schillers, Lessings vertraute Freunde nicht waren.

Mit deutschen Dichtern hat Mozart niemals in ernstem Gedankenaustausch gestanden. Den Idyllendichter Salomon Geßner lernte er 1766 als Zehnjähriger kennen.[3] Diese Bekanntschaft kommt für den reifen Mozart nicht in Frage. In Mannheim kreuzt Anton Klein seinen Lebenspfad, aber augenscheinlich ohne den geringsten geistigen Einfluß ausgeübt zu haben. Sieben Jahre später schickt ihm Klein seinen „Rudolf von Habsburg“. Mozart läßt ihn Monate

[1] Denis, ein Jesuit, nach der Aufhebung seines Ordens (1773) Bibliothekar einer der Wiener Bibliotheken. – [2] Die Komposition ist verschollen; ein Entwurf findet sich im Mozarteum. Faksimile davon bei Jahn I. – [3] Vgl. Bd. I, S. 102.

lang liegen, ohne ihn zu lesen.[1] In Mannheim trifft er auch mit Wieland zusammen. Dinge der Kunst kamen zwischen ihnen nicht zur Erörterung.[2] Schließlich wäre Schikaneder, ein sehr literarischer Mensch, zu erwähnen, der 1790 und 1791 mit Mozart in einen regen Verkehr geraten ist.

In Mozarts Briefen werden weder Bücher von Goethe, Schiller, Lessing, Herder usw. noch überhaupt dichterische Werke als solche betrachtet. Wo Literatur flüchtig berührt wird, geschieht dies stets in Zusammenhang mit komponistischen Absichten. Auch dies muß als Beweis angesehen werden, daß sich Mozart um außermusikalische Dinge so gut wie gar nicht kümmerte.

In Salzburg war Wolfgang ein leidenschaftlicher Theatergänger gewesen. Unter dem Erzbischof Sigismund gab es freilich in diesem bigotten Städtchen nur Schulkomödien, allenfalls Kasperliaden zu sehen. Später, unter Hieronymus, drang mehr Weltluft ein.[3] Ob Mozart auch in Wien Theaterfreund geblieben ist, wissen wir nicht. Aus seinen Briefen geht nur hervor, daß er sich 1791 einmal ein literarisch wertloses Kasperle-Stück angesehen hat, das ihm mißfiel. Zu vermuten ist aber, daß er auch in seinen letzten zehn Lebensjahren Schauspiele, nicht nur Opern, gesehen hat. Auf einer hohen Entwickelung standen allerdings die Bühnen der Donaustadt in der Zeit von 1782 bis 1791 schon aus finanziellen Gründen nicht.

Selber dichterisch oder schriftstellerisch tätig ist Mozart nicht gewesen. Die Gelegenheitsgedichte, die wir von ihm besitzen, sind unbedeutende Banalitäten. Als Gemütsbild ist das naiv-schalkhafte Poem an den toten Star beachtenswert. Es existieren ferner etliche Blätter eines Übersetzungsfragments des Daponteschen Don Juan-Textes. Mozart hat diesen Versuch alsbald wieder aufgegeben. Von Interesse ist er in einem Punkte: Mozart hat nicht das Bestreben, so zu verdeutschen, daß sich die Worte von Original und Übertragung sinngemäß mit den nämlichen Noten der Musik decken. Oft deckt sich nicht einmal der Sinn der Verse Zeile um Zeile. Die Wörtlichkeitsfanatiker sind also im Unrecht, wenn sie mehr verlangen, als Mozart für nötig erachtete. Offenbar hat sich Mozart bei der Vertonung seiner drei großen Opern (Figaro, Don Juan, Zauberflöte) – im Gegensatz zu seinen Jugendopern – nur an besonders dramatischen Stellen die Worte des Textes vorgehalten. Die musikalische Grundstimmung der ganzen Szene schwebt frei

[1] Bd. II, S. 45. – [2] Bd. I, S. 373 f. und 351 f. – [3] Hieronymus war durch und durch ein moderner Mensch. Auf dem Schreibtische dieses Kirchenfürsten standen Büsten von Rousseau und Voltaire.

über der Rede und Gegenrede der Gestalten. Den Text hatte er wahrscheinlich bei der musikalischen Konzeption der Szenen und Situationen nicht in seinen Einzelheiten im Sinne, sondern erst bei der Niederschrift der längst ausgereiften Musik vor Augen.

Damit sind wir zu Mozart dem Musiker und Künstler gelangt. Auch hier fehlen uns sichere, klare, objektive, zeitgenössische Urteile. Ebenso gering sind die tatsächlichen Stützpunkte. Seine Werke müssen sprechen.

Eine wohlangelegte Musikbibliothek besaß Mozart nicht. Im Nachlaßprotokoll sind nur wenige Notenwerke (auf 23 Gulden 26 Kreuzer geschätzt) verzeichnet:

1. Michael Haydn, L'Endymion, Serenata, Handschrift, 2 Bände.
2. Michael Haydn, Litanie del Venerabile Sacramento.
3. Michael Haydn, Prologus.
4. Josef Haydn, Arianna a Naxo, Cantata e voce sola con accompagnamento di Pianoforte.
5. Bach, [? Johann Michael], Kleines harmonisches Labyrinth.
6. Bach, [? Johann Ernst], Klavierübungen, 2. Teil, Handschrift.
7. Rosetti, Der sterbende Jesus, Oratorium [für eine Singstimme mit Klavierbegleitung], Wien.
8. Leo, Concerti a Quattro.
9. Gluck, Partitions du Diable à quatre, Handschrift.
10. Gluck, Partitions des Airs de l'arbre enchanté, Opéra-Comique, Handschrift.
11. Gaßmann, Terzetto, Handschrift.
12. Albrechtsberger, Sei fughe preludie per l'organo. (Geschenk des Komponisten.)
13. Franz Duschek, Sonates pour le piano-forte. (Geschenk des Komponisten.)
14. Joh. Friedr. Doles, Kantate über Gellerts Lied: Ich komme vor dein Angesicht, Leipzig 1780. (Geschenk des Komponisten.)
15. Winterlieder für Kinder und Kinderfreunde, Wien 1791.
16. Die Dorfdeputierten, in Musik von Schuhbauer, Mannheim.
17. Le Barnœlt françois, Comédie musicale.
18. Johann Adam Hiller, Vierstimmige Motetten und Arien, in Partitur von verschiedenen Komponisten, zum Gebrauch der Schulen. Erster Teil, Leipzig 1776.
19. K. Seiberth, Lieder fürs Klavier, III. Sammlung, Wien 1780.
20. Fr. Ostad, Sei Sonati a violino solo col basso.
21. Cl. Wohanka, Polonaise alla Veneziana.

22. Pasterwitz, VIII. Fughe per l'organo.

23. [Grétry,] Zemire et Azor, Comédie-Ballet, Handschrift.

24. Hofmeister, Concerto pour le clavecin en piano-forte.

25. Hofmeisterische Musikprenumerationen, 22 Hefte.

Eine ärmliche Sammlung für einen großen Musiker!

Einen Begriff, wie Musikalien von Mozart aufbewahrt wurden, erhalten wir aus folgender Stelle aus einem Briefe Marianne Mozarts vom Jahre 1799 an die Firma Breitkopf & Sohn in Leipzig: „Alle Partituren meines Bruders, so noch in den Händen unsers Vaters waren, übersandte ich im Jahre 1787 nach dem Tode unsers Vaters meinem Bruder nach Wien,[1] bedaure aber selbst, daß ich nicht einige von seinen jüngeren Kompositionen zurückbehalten habe. Bei uns wären sie doch gut aufgehoben worden, da ich hingegen von sicherer Hand und von einem Augenzeugen erfahren habe, daß seine Partituren bei ihm nur immer unter dem Klavier herumlagen, und die Kopisten davon nehmen konnten, was sie nur wollten. Und ich konnte dieses um so leichter glauben, da mir wohlbekannt war, daß mein Bruder seine älteren Werke immer weniger leiden konnte, je stärker er in seiner Komposition wuchs. Ich zweifle also nicht, daß viele seiner jüngeren Werke werden verloren gegangen sein."[2]

Musiktheoretische Aufzeichnungen besitzen wir von Mozarts Hand nicht. Es deutet auch nichts darauf hin, daß er solche je zu Papier gebracht hat. Fingerzeige für dilettantische Klavierschülerinnen sollen existiert haben; Konstanze spricht einmal von „zwei interessanten Briefen über Musik an Frau von Trattner",[3] die man „ihr nach ihrem Tode versagt" habe. Diese „Versagung" der wahrscheinlich zahlreichen Briefe Mozarts an Therese Trattner hatte vermutlich triftige Gründe.

Musikgeschichtlichen oder musiktheoretischen Studien hat sich Mozart zu keiner Zeit seines Lebens systematisch hingegeben. Er ist durchaus Empiriker. Was

[1] Zugleich auch ein Teil der Bücher Leopold Mozarts. Nach des Vaters Tode waren auf Konstanzens Betreiben Differenzen zwischen Wolfgang und seiner Schwester wegen der Hinterlassenschaft ausgebrochen. – [2] Nottebohm S. 135. – [3] Nottebohm S. 131. In einem dieser Briefe soll sich Mozart über seine ihr gewidmete Fantasie in C-Moll (vgl. Bd. II, S. 40) ausführlich ausgesprochen haben. Therese von Trattner († 1794), die Tochter eines Gelehrten, des Professors Josef Anton Nagel, war die zweite Gattin des durch seine berüchtigten Nachdrucke reich gewordenen, 1764 geadelten Wiener Buchdruckers Johann Thomas Trattner (1717 bis 1798). Von ihren vielen Kindern blieb nur eins länger am Leben: Franziska Xaveria (1785 bis 1856), später die Gemahlin des Generals Freiherrn Ignaz Ludwig von Lederer-Trattner.

ihm aber an musikalischen Werken seiner Zeitgenossen oder Vorgänger zufällig entgegentrat, lernte er mit allem Eifer kennen. Ob er theoretische Schriften, etwa solche von Rameau, Tartini, Marpurg, Fux, Spieß, je gelesen hat, wissen wir nicht. Nur von Martinis Schriften erfahren wir, daß er sie 1770 in den Händen gehabt hat.[1] In den Briefen ab 1777, die bei der Beurteilung von Mozarts Kunst und Wissen in erster Reihe zu befragen sind, werden theoretische Bücher nicht erwähnt. In seinem Nachlasse fand sich ein einziges, von Smith.[2] Man kann wohl annehmen, daß sich Mozart über die Ästhetik seiner Zeitgenossen keine Skrupel gemacht hat. Er sang, wie der Vogel singt. Wäre Mozart ein Nachdenker über das Wesen, die Grenzen und die angeblichen Aufgaben seiner über alles geliebten Kunst gewesen, so müßten sich Spuren davon in seinen Briefen finden. Einmal, am 26. September 1781, spricht er davon, daß „die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt" werden dürften „und auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern immer Musik bleiben" sollen. Derlei und ähnliche Anschauungen sind die üblichen von damals. Dazu bedurfte es keiner ästhetischen Studien.

Jede Zeit hat ihr besonderes musikalisches Ideal, und in jedem Künstler lebt es, mehr oder minder bewußt, anerkannt oder abgelehnt. Auch Mozart gehorchte dem Geschmacke seiner Zeit, der ihn in wechselnden Vorbildern und den Werken seiner Rivalen in vielfältiger Form berührte. Von seinem erstaunlichen Talent, in der Nachahmung jedes Muster zu übertreffen, ist mehrfach die Rede gewesen. Noch in der Ouvertüre zur Zauberflöte tritt es zutage. Mozart hatte eine starke Neigung zum Neuen. Wäre er hundert Jahre später auf die Welt gekommen, so würden gewisse seiner Verehrer wahrscheinlich Jahr um Jahr Anlaß haben, die Hände über den Kopf zusammenzuschlagen und seine eifrigsten Gegner zu sein. Unmoderne Genies gibt es nun einmal nicht.

In seinen Wiener Jahren scheint sich Mozarts betrachtende Beschäftigung mit anerkannten Meisterwerken planvoller gestaltet zu haben. So berichtet uns der Prager Kapellmeister Kucharz, Mozart habe ihm 1787 im Gespräche versichert: „Niemand hat so viel Mühe auf das Studium der Komposition verwendet als ich. Es gibt nicht leicht einen berühmten Meister in der Musik, den ich nicht fleißig durchstudiert hätte."[3] Ähnliches sagt uns die Widmung der Quartette an Josef

[1] Vgl. Bd. I, S. 240ff. — [2] Siehe S. 319, Nr. 20. — [3] Zitiert nach dem „Mozartbrevier" von Friedrich Kerst (Leipzig 1905), S. 19. In diesem Büchlein hat eine liebevolle Hand das Wesentliche aus den Mozartbriefen und Mozartanekdoten gesammelt.

Haydn. Genau wissen wir, daß sich Mozart eingehend mit den Werken Händels beschäftigt hat.[1]

Die Meinung der Zeitgenossen des Meisters war, Mozart sei nichts denn Musiker.[2] Mozart war nun aber dermaßen musikalisch, daß alles, was er empfand, sofort Musik wurde. Dabei interessierte ihn offenbar nicht das, was ihm die Empfindung erregte, sondern lediglich das daraus in seiner Phantasie Entstehende: das künstlerisch Empfangene. Das in ihm Tönende war kein Gefühlsgemenge, sondern vom ersten Augenblick an schon musikalisch-formenhaft. Dieses Gebilde in der Phantasie festzuhalten, zu stilisieren, zu objektivieren – und zu guter Letzt zu Papier zu bringen, das heißt mozartisch schaffen.

Hätte ihm eine Marmorstatue, ein Gedicht, ein Drama, eine Volksszene, eine Landschaft, ein reizvolles Weib – rein als solches gefallen, ihn zum Nachdenken, zum Sicherobern veranlaßt, so wäre ihm die musikalische Vision verloren gegangen. Ein mozartischer Musiker wandert durch eine stille Abendlandschaft; im Augenblick, wo sie zu wirken beginnt, schaut er sie nicht mehr. Oder er liest Goethens Tasso. Zunächst reizt den Nur-Musikalischen nichts; plötzlich erweckt eine Idee, ein Vers, ein Wort eine musikalische Vorstellung – und das Buch fliegt in die Ecke, weil der nun innerlich Schauende nach der Plastik seiner Vorstellung greifen muß.

Anders kann man sich Mozarts Gleichgültigkeit gegen die spezifischen Elemente des Außermusikalisch-Schönen kaum erklären. Wählt man aber einmal diese so einfache Erklärung, dann begreift man, daß Leopold Mozarts einseitiger Drill zum Musikalischen in der Tat das Ungeheuerste erreicht hat, und man versteht, daß der musikalische Wolfgang Amadeus Mozart durch seine eminente Einseitigkeit der Musikalischeste aller Menschen geworden ist. In dieser geistigen und seelischen Beschränktheit umarmen sich seine Stärke und seine Schwäche zur wunderbarsten Harmonie.

Niemand wird Mozart aus seiner künstlerischen und menschlichen Einseitigkeit einen Vorwurf machen. Denken wir aber daran, daß der Europäer an seinen genialen Heroen Universalität über alles liebt und daß wir Deutschen einen solchen universellen großen Menschen in unserm vergötterten Goethe als dem höchsten Vorbilde verehren – so enttäuscht uns die Erkenntnis, daß Wolfgang Amadeus Mozart

[1] Vgl. S. 36 f. – [2] Niemetschek (Mozart S. 59) erwähnt, daß in einer Berliner Musikalischen Zeitschrift (kurz nach Mozarts Tode) behauptet worden ist, Mozart habe „eigentlich keine höhere Bildung" gehabt. Leider gibt Niemetschek keinen näheren Hinweis.

das volle Gegenstück zu Goethes Vielseitigkeit war. Wenn Richard Wagner als reiner Musiker Mozarten unterlegen ist und als Künstler ihm gleichsteht, so überragt er ihn zweifellos als Mensch. Und die Summe von beiden, vom Künstlerischen und Menschlichen, hebt den Meister von Bayreuth über Mozart hinaus. Die Kraft, mit der sich der Schöpfer von Tristan und Isolde durchgesetzt hat, ist phänomenal. Wer nicht fähig ist, sie zu bewundern, der hat überhaupt kein Verständnis für den Kampf des Genies mit der Welt. Dieselben Leute verstehen selbst den großen Napoleon nicht.

Mozart der Mensch war in einem bewundernswert: in seiner Arbeitsfähigkeit. Aber sie konzentrierte sich nicht auf ein festes Ziel. Sie zersplitterte sich und richtete sich nicht unermüdlich und unablässig auf ein klar erkanntes hohes Ideal. Und das ists, was den an und für sich größten Musiker der Deutschen nicht auch zugleich vor aller Welt zu einem großen Manne gemacht hat.

41. Hansen: Konstanze, Mozarts Witwe als Frau von Nissen

XXXVII

Die Lage der Familie Mozart bei seinem Tode. Konstanzens Verhalten. Ihr ferneres Leben. Nikolaus Nissen

Was Konstanze Mozart zu Lebzeiten ihres Mannes zu seinem Schaden nie gewesen: geschäftig und haushälterisch, das ward sie von der Stunde seines Todes an. Vordem hatte sie ihre Hände am liebsten untätig in den Schoß gelegt und dem Meister alle Sorgen des Alltags überlassen.

Als Wolfgang Amadeus gestorben, war Konstanze fassungslos. Mit dem Hingang ihres Ernährers wähnte sie sich selbst zugrunde gerichtet. Auffällig rasch aber klärten sich ihre Gedanken. Man muß geradezu sagen, von Stund an hatte sie nicht nur ein Ziel, auf das sie fest zuschritt, sondern auch den Willen und die Kraft, vom einmal gewonnenen Wege nicht wieder abzuweichen.

Am Bett des Hingegangenen lag sein Stammbuch,[1] in dem Mozart in den letzten Tagen geblättert und gelesen hatte, um sich ein letztesmal aller derer zu erinnern, die ihm auf seinem Lebenspfade begegnet waren. Konstanze nahm es von ungefähr in die Hand, und ihr Blick fiel auf die Verse, die Dr. Sigmund Barisani[2] eingetragen hatte, der frühverstorbene einstige Arzt und Freund Mozarts:

Wenn deines Flügels Meisterspiel
Den Briten, der, selbst groß von Geist,
Den großen Mann zu schätzen weiß,
Dahin reißt zur Bewunderung –
Wenn deine Kunst, um welche dich
Der welsche Komponist[3] beneidet
Und, wie er kann und mag, verfolgt –

[1] Heute im Mozartmuseum (Katalog S. 34, Nr. 25). – [2] Josef Sigismund Barisani, ein Sohn des Dr. Silvester Barisani (1719 bis 1810) in Salzburg, eines Italieners, vgl. Bd. I, S. 249. – [3] Hier ist wohl nicht bloß Antonio Salieri gemeint, sondern die Gesamtheit der italienischen Komponisten.

Wenn deine Kunst, in der dir nur
Ein Bach, ein Josef Haydn gleicht,
Dir längst verdientes Glück erwirbt:
Vergiß da deines Freundes nicht,
Der sich mit Wonne stets und stets
Mit Stolz erinnern wird, daß er
Als Arzt dir zweimal hat gedient
Und dich der Welt zur Lust erhielt,[1]
Der aber noch weit stolzer ist,
Daß du sein Freund bist, so wie er

Dein Freund, Sigmund Barisani,
Physicus primarius am Allgemeinen
Krankenhause.

Wien,
am 14. April 1787.

Darunter hatte Wolfgang Amadeus geschrieben:

Heute, am 2. September dieses nämlichen Jahres, war ich so unglücklich, diesen edlen Mann, liebsten, besten Freund und Erretter meines Lebens,[2] ganz unvermutet durch den Tod zu verlieren. Ihm ist wohl! Aber mir – uns – und allen, die ihn genau kannten – uns wird es niemals wohl werden, bis wir so glücklich sind, ihn in einer besseren Welt wieder und auf Nimmerscheiden zu sehen.

Mozart.

In der Rührung der Stunde schrieb Konstanze auf die Rückseite des Albumblattes[3] folgende Tirade:

Was Du einst auf diesem Blatte an Deinen Freund schriebst, eben dieses schreibe nun ich tiefgebeugt an Dich, vielgeliebter Gatte! mir und ganz Europa unvergeßlicher Mozart! Auch Dir ist nun wohl, auf ewig wohl!

Um 1 Uhr nach Mitternacht vom 4. zum 5. Dezember dieses Jahres verließ er in seinem 36. Jahre – o, nur allzufrühe! – diese gute, aber undankbare Welt – o gute! – Acht Jahre knüpfte uns das zärtlichste, hienieden unzertrennliche Band. O könnte bald auf ewig mit Dir verbunden sein

Deine äußerst betrübte Gattin
Konstanze Mozart née Weber.

---

[1] und [2] Dies deutet darauf hin, daß Mozart in Wien bis zum April 1787 zweimal lebensgefährlich erkrankt gewesen ist. – [3] Im Faksimile als Anlage 6 beigelegt.

Was du nicht auf diesem Blatte an deinen Freund schreibst,
eben dieses schreibe nun ich tiefgebeugt an dich
Vielgeliebter Gatte! nun, und ganz Europa unvergeßlicher Mozart! —
auch dir ist nun wohl — auf ewig wohl!! — — —
um 1 U. nach Mitternacht vom 4ten zum 5ten December dieß Jahrs
verließ er in seinem 36ten Jahre — O! nur allzufrühe! —
diese gute — — aber undankbare Welt — — O gott! —
8 Jahren kämpfte uns das zärtlichste, hienieden ungetrennliche Band! —
O! könnte bald auf ewig mit dir verbunden seyn.

Deine äußerst betrübte Gattin

Constance Mozart née Weber

Wien den 5ten decem: 1791

[1] und [2] Dies deutet darauf hin, daß Mozart in Wien bis zum April 1787 gefährlich erkrankt gewesen ist. — [3] Im Faksimile als Anlage 6 beigelegt.

Die Gedanken an ihre und ihrer beiden Kinder Zukunft nahmen die Witwe alsbald völlig in Anspruch. Der bare Nachlaß ihres Mannes betrug: 60 Gulden. Dazu kamen an rückständiger Besoldung: 133 Gulden. Insgesamt waren also etwa 200 Gulden vorhanden. Das wäre nach heutigem Werte ungefähr tausend Mark. Dazu stellte sich Mozarts treuester Freund in materiellen Dingen, Michael Puchberg, sofort zur Verfügung. Von absoluter Not kann somit keine Rede sein. Allerdings hinterließ Mozart 3000 Gulden Schulden, davon 1000 an den ebengenannten Puchberg, 1000 in kleinen Beträgen, unbezahlten Rechnungen usw., den Rest wohl an Hofdämel.

11 Gulden 26 Kreuzer wurden auf des Meisters Begräbnis verwendet! Keine Europäerin, die eines Künstlers Frau gewesen, auch nicht des allerärmsten, hat größere ewige Schande auf sich geladen als hierdurch Frau Mozart.

In den nächsten Tagen setzte sie eigenhändig ein Gnadengesuch an den Kaiser Leopold II. auf und suchte um Audienz nach. Am 11. Dezember – also am 6. Tage nach Mozarts Tode – überreichte Konstanze das Gesuch persönlich.[1]

Es war mit fremder Hilfe verfaßt und lautet:

Eure Majestät!

Unterzeichnete hatte das Unglück, den unersetzlichen Verlust ihres Gatten erleben zu müssen und von ihm mit zwei unmündigen Söhnen in Umständen zurückgelassen zu werden, die sehr nahe an Dürftigkeit und Mangel grenzen.

Sie weiß zu ihrem noch größeren Betrübnisse, daß sie bei noch nicht vollendeten zehn Dienstjahren ihres seligen Mannes nach dem bestehenden Pensionsnormal nicht den mindesten Anspruch auf irgendeinen Gnadengehalt habe und ihr daher nichts übrig bleibe, als ganz in Euer Majestät Gnade und der bekannten liebevollen Vorsorge für Dürftige jeder Art zu beruhen.

Um aber der Allerhöchsten Milde nicht vielleicht unwürdig zu scheinen, wagt es dieselbe, eine schwache Schilderung ihrer höchst mißlichen Lage und deren Urquelle alleruntertänigst vorzulegen:

Erstens hatte ihr seliger Gatte nie das Glück, hier in Wien eine günstige Gelegenheit abzuwarten, die ihm erlaubt hätte, seine Talente zu Begründung besserer Aussichten der Welt auffallend genug zu machen, und eben daher war er außerstande, einiges Vermögen zu hinterlassen.

Zwar wäre es demselben zweitens sehr leicht gewesen, im Auslande sein Glück

[1] Original im Mozartmuseum zu Salzburg.

zu finden und seine Familie in einen glänzenderen Zustand zu versetzen, wenn er den so häufig gemachten Anträgen Gehör gegeben und nicht in der Gnade, dem hiesigen Allerhöchsten Hofe zu dienen, seinen größten Ruhm gesucht hätte.

Drittens gestatteten seine noch blühenden Jahre und die sehr wahrscheinliche Aussicht, den Wohlstand seiner Angehörigen durch das seltenste Talent noch immer früh genug dauerhaft gründen zu können, auch dem entferntesten Gedanken von der Möglichkeit der gegenwärtigen Lage in seinem Gedächtnisse keinen Raum.

Daher geschah es auch, daß er nicht einmal daran dachte, durch Eintritt in die musikalische Witwen- und Waisen-Gesellschaft seinen Nachkommen diese obgleich geringe Versorgung zu versichern.

Viertens endlich wird dieses Gemälde um so rührender, als er der Welt gerade in dem Augenblicke geraubt wurde, wo seine Aussichten für die Zukunft rings heiterer zu werden begannen.

Denn nebst der vor kurzem erhaltenen Anwartschaft auf die Kapellmeisterstelle am Dom zu St. Stephan, langte noch wenige Tage vor seinem Tode von einem Teil des ungarischen Adels die Versicherung einer Subskription von jährlichen 1000 Gulden und von Amsterdam die Anweisung eines noch höheren jährlichen Betrages an, wofür er nur wenige Stücke ausschließend für die Subskribenten komponieren sollte.

Bittstellerin wagt es noch einmal, sich in die Allerhöchste Gnade und bekannte väterliche Vorsorge, besonders gegen Dürftigkeit dieser Art, um so mehr ganz zu ergeben, als dieselbe in ihrem jammervollen Zustande nur die Zuversicht: Eure Majestät werden sie mit ihren zwei unmündigen Söhnen von der Allerhöchsten Mildtätigkeit nicht ausschließen, noch einigermaßen aufrechtzuerhalten fähig ist.

Wien, den 11. Dezember 1791.

Constantia Mozart geborene Weber,
hinterlassene Witwe
des seligen Wolfgang Amadeus Mozart,
k. k. Kammerkompositeur.

Der Kaiser empfing die Witwe voll Herzensgüte. Es war ihm böswillig hinterbracht worden, Mozart hätte enorme Schulden hinterlassen. Deshalb brachte er das Gespräch hierauf. Konstanze versicherte ihm, mit 3000 Gulden wäre sie imstande, sämtliche Schulden des Verstorbenen zu tilgen. Auch seien diese Schulden durchaus nicht aus Leichtsinn gemacht worden.

„Wenn dem so ist," sagte der Monarch, „so kann Rat geschafft werden. Geben Sie ein Konzert von seinen hinterlassenen Werken! Ich will es unterstützen."

Sodann nahm er ihr die Bittschrift gnädigst ab.

Das Konzert fand am 28. Dezember statt und brachte den erhofften Ertrag. Konstanze konnte die Schulden bezahlen und behielt noch Geld übrig, da Puchberg, der auch Vormund der beiden Söhne Mozarts ward, auf die Rückzahlung der ihm noch zukommenden 1000 Gulden bis auf bessere Zeiten verzichtete.

Die erbetene Pension wurde der Witwe durch Leopolds Nachfolger Kaiser Franz II. am 13. März 1792 in einer Höhe von 266½ Gulden bewilligt. Das war ein Drittel des von Mozart bezogenen Gehaltes, bei dem damaligen höheren Geldwerte zum mindesten ein Schutz gegen die äußerste Not.

Trotzdem Konstanze wenige Tage nach Mozarts Tode ganz zweifellos wieder völlig bei Kräften war, kümmerte sie sich nicht um das Grab ihres Mannes. Der einzige Mensch, der es, soweit wir Kunde davon haben, kurz nach dem Begräbnis gesucht zu haben scheint, war der bereits einmal erwähnte Hausmeister Joseph Deiner. Der Überlieferung nach hat er Konstanze darauf aufmerksam gemacht, daß ihres Mannes Grab noch kein Kreuz habe. Er erhielt die Antwort: „Er bekommt schon eins!"

Erst im Jahre 1809 oder 1810 – also über 18 Jahre nach Mozarts Tod – begab sich Konstanze zum ersten Male, offenbar angeregt durch Nikolaus Nissen, ihren zweiten Gatten, nach dem Friedhof von St. Marx. Da sagte man ihr, der frühere Totengräber sei vor kurzem gestorben; niemand wisse, wo das Grab läge.[1] Damit gab sich Konstanze zufrieden und verließ Wien.

Als König Ludwig I. von Bayern, ein Verehrer Mozarts, Anno 1832 der nunmehr in Salzburg wohnenden Witwe Mozart-Nissen einen Besuch machte, fragte er sie unter anderm, wie es gekommen wäre, daß sie dem Meister keinen Grabstein gesetzt habe. Konstanze versuchte sich damit zu entschuldigen, daß sie damals geglaubt habe, die Kirchhofsverwaltung werde ein Kreuz aufstellen lassen.

Diese irrige Ansicht wäre an und für sich zunächst verzeihlich gewesen, indessen hätte sie ein einziger Gang nach dem Friedhofe sofort darüber belehrt, daß man diesen Akt der Pietät auch in Wien wie überall in der Welt den Hinterbliebenen überläßt. Aber Konstanze war eben niemals zum Grabe des Toten gepilgert, und

[1] Näheres über die Grabesfrage findet man im Anhange II.

so ist sie einzig und allein daran schuld, daß Mozarts Grab verschollen und zerstört worden ist.

Trösten wir uns! Homers und Lionardos Gräber kennen wir auch nicht. Und nicht alle großen Männer haben eine so weihevolle Ruhestätte wie etwa Napoleon Bonaparte im Invalidendom. Müssen wir nicht an Goethes Grab Lakaiengeplärr erdulden und fünfzig Pfennige Eintrittsgeld[1] bezahlen?

Die Witwe Mozart verblieb in Wien. Ein oder zwei Zimmer ihrer Wohnung pflegte sie zu vermieten. Dadurch lernte sie im Jahre 1797 Georg Nikolaus Nissen kennen, der damals, sechsunddreißig Jahre alt, Legationssekretär an der dänischen Gesandtschaft zu Wien war. Sie heirateten sich 1809.

Nissen wurde 1810 nach Kopenhagen versetzt, wo er zehn Jahre lang Zensor der politischen Zeitungen war. Kränklich geworden, erbat er sich 1820 seinen Abschied, der ihm unter Verleihung des Titels „Staatsrat" und des Danebrogordens (mit dem der persönliche Adel verknüpft war) gewährt wurde.

Von Gastein aus, dessen Kurbäder Nissen gebrauchte, kam er mit Konstanze um 1820 auf der Rückreise auch nach Salzburg. Die freie Lage der Stadt verlockte ihn zu dem Entschlusse, dort seinen dauernden Aufenthalt zu nehmen. In der Tat siedelte das Ehepaar Nissen nach Salzburg über, wo sich im Hause der Hofapotheke (heute Ludwig-Viktor-Platz Nr. 7) eine passende Wohnung fand. Nissen starb in Salzburg am 24. März 1826 im Alter von 65 Jahren. Konstanze ließ ihn im Grabe von Leopold Mozart begraben, im Friedhofe zu St. Sebastian. Als sie ihrem geliebten Nissen ein Grabmal errichtete, wurde der bis dahin stehende Grabstein Leopolds auf ihre Anordnung hin beseitigt. Die Inschrift des neuen Grabmales erwähnt Leopold Mozart nicht. Erst neuerdings hat auch er eine Marmortafel erhalten. In diesem Grabe ruhen heute außer Nissen und Vater Mozart noch: Konstanze Mozart (gestorben 1842) und ihre 1798 in Salzburg verstorbene Tante, Frau Genoveva von Weber, geborene von Brenner, die Mutter des Komponisten Karl Maria von Weber (1786 bis 1826).

Die abermalige Pietätlosigkeit gegen die Familie Mozart, die man mit vollem Rechte in Konstanzens Vernichtung des Grabsteines ihres ihr verhaßten Schwiegervaters erblickte, veranlaßte Mozarts Schwester, die verwitwete Baronin Berchtold zu Sonnenburg, ihrem Testament ein Kodizill vom 1. Juli 1827 beizufügen und

[1] Ähnlich steht es in Salzburg, wo dem Fremdling sowohl im Mozartmuseum wie im Mozarthäuschen die Stimmung durch Geldschacher und einen bettelnden Aufseher genommen wird.

zu erklären, daß sie nicht, wie im Testament bestimmt war, im Grabe ihres Vaters im Friedhof St. Sebastian, sondern im Friedhof zu St. Peter bestattet werden wollte.

Obgleich beide Frauen seit 1820 in Salzburg lebten, waren sie in keinen näheren Verkehr gekommen. Jetzt trat in Nannerl an Stelle der bisherigen Gleichgültigkeit die tiefste Verachtung gegen die treulose Witwe ihres inzwischen längst weltberühmt gewordenen Bruders.

Nikolaus Nissen, um auch ihm die gebührenden Worte zu gönnen, war ein redlicher, gutmütiger, geistig freilich schwerfälliger Mensch, ein Pedant. Aber er war ein sorglicher Gatte und auch seinen beiden Stiefsöhnen ein aufrichtiger Freund. Im erfreulichen Gegensatze zu seiner selbstsüchtigen Gattin hat er Mozarts Andenken in Ehren gehalten. Über seine Verdienste als Biograph des Meisters war bereits in der Einleitung die Rede.[1]

Zur Charakteristik des Verhältnisses zwischen Konstanze und ihren Söhnen sei hier eine Stelle aus einem Briefe von ihr an Karl Mozart (damals längst in Mailand) vom 22. Januar 1826 eingefügt:

„Solltest du noch etwas von Mozart, nicht allein selbst von ihm, sondern auch von andern geschrieben über ihn finden, so lege es bey, den auch solge sachen sucht der Vater auf, und sitzt Tag und Nacht in einem Haufen Bücher und Zeitschriften begraben, daß ich ihn nur mit mühe sehen kann. Ja so ein Vertheutiger Mozarts, wie Nissen ist, wird sich schwerlich mehr finden, und wiederhole dir daher meine Bitte, ihm ja zu helfen, wo du kannst, indem du denken mußt, daß alles, was er mit so vieler Mühe thut, nur für dich und deinen Bruder thut. Es ist krenzenlos; schon die viele Briefe, die er deswegen schreibt, so daß mirs oft bange wird, indem die geschäften gar zu groß sind, daß es seiner Gesundheit, die ietzt Gott sey es gedankt gut ist, schaden könnte. Ja so einen gütigen Vater, wie ihr Flegel habt, giebt es nicht Viele. Wenn ihrs nur auch verdient! Auf Händen mit Baumwolle umwunden, daß ihr ihm nicht wehe thut, müst ihr ihn tragen. Wenn ihr nur die Hälfte davon einsehen könnet, ich bin bis zu Thränen gerührt, indem ich dies schreibe, und lege dirs nochmalen ans Herz."

Von Konstanzens weiteren Schicksalen nach ihres zweiten Mannes Tode ist nichts Besonderes zu sagen. Sie lebte fortan zusammen mit ihrer jüngsten, gleich-

[1] Von Nissen hängen im Mozartmuseum 2 Bildnisse: 1. ein Ölbild, 2. eine Miniatur auf Elfenbein, 1826 gemalt von Thomas Spitzner in Salzburg. Nissens Biographie enthält eine Nachbildung des Ölbildes in Steindruck.

falls verwitweten Schwester Sophie Haibel[1] und starb am 6. März 1842 in Salzburg.

Konstanzens Hinterlassenschaft betrug etwas über 25000 Gulden, die zu gleichen Teilen den beiden Söhnen zufielen. Außerdem waren im Testament 2100 Gulden an Legaten ausgesetzt.[2] Nach ihren eigenen Angaben rührten von diesen 27100 Gulden nur ungefähr 7600 Gulden aus dem Nissenschen Vermögen her; d. h. 20000 Gulden hatten ihr im Laufe der Jahre der Verkauf der Mozartischen Manuskripte, Erträgnisse von veranstalteten Mozartkonzerten, Geschenke von Mozartverehrern u. a. m. eingebracht. Den größten Teil der Mozartischen Handschriften hatte sie im Jahre 1799 an Anton André für 1000 Karolin (nach damaligem Werte = 16000 Gulden) verkauft.[3]

Aus Konstanzens Nachlaß ist später ins Mozartmuseum gekommen: Mozarts Spinett, seine Brieftasche und eine Tabaksdose,[4] ebenso mehrere Porträts.

---

[1] Geboren um 1767 in Mannheim, war verheiratet mit Jakob Haibel, zuletzt (seit 1805) Organist in Diakovo (in Slawonien), der genau am selben Tage wie Nissen (am 24. 3. 1826) gestorben sein soll. Sophie Haibel siedelte nach Salzburg über, wo sie am 26. 10. 1846 ohne Leibeserben starb. – [2] Ihr Testament ist abgedruckt im 16. Jahresbericht des Mozarteums (1896). – [3] Auf Julius André, der im Jahre 1841 die Witwe Nissen aufsuchte, „machte sie nicht den Eindruck, als wenn sie Mozarts Größe und Genialität ganz begriffen habe" (Jahn-Deiters II, 705). – [4] Katalog S. 28, 36 und 39. Es sei hier bemerkt, daß nicht alle Schaustücke des Mozartmuseums von beglaubigter Herkunft sind.

XXXVIII

Leopold von Berchtold. Karl Mozart. Wolfgang Mozart

Leopold Freiherr von Berchtold zu Sonnenburg, der einzige Sohn der Schwester Mozarts, dem ein längeres Leben beschieden war, wurde geboren zu Salzburg am 27. Juli 1785, im ersten Jahre der wenig glücklichen Ehe Mariannens mit dem Freiherrn Johann Baptist von Berchtold zu Sonnenburg. Zu Ehren des Großvaters, seines Paten, erhielt er den Namen Leopold. Seine Geburtsstätte war die großväterliche Wohnung am Hannibalplatze, dem heutigen Makartplatz. Die Mutter verblieb daselbst bis zum 1. September. Als sie wieder nach St. Gilgen zu ihrem Manne zurückkehrte, ließ sie den Kleinen beim Großvater, dessen letzte Lebensfreude er war und blieb. Wöchentlich einmal berichtete Leopold nach St. Gilgen über das Wohlbefinden des geliebten Enkels, den er den „Prinzen von Asturien" nannte. Nannerl hatte offenbar genug mit ihren Stiefkindern zu tun, deren fünf im Hause waren, im Alter von damals 3 bis 14 Jahren.

Auch den Enkel zum Musiker zu erziehen, wäre Leopold Mozarts höchste Freude gewesen. So schreibt er am 11. November 1785 nach St. Gilgen:

„Ich kann die rechte Hand des Kindes nicht ohne Rührung ansehen. Der geschickteste Klavierspieler kann die Hände nicht so schön auf die Klaviatur setzen, als es beständig die Hand hält. Sooft es die Finger nicht bewegt, sooft stehen alle Finger mit ausgebogenen Händchen in der Spielsituation, und schlafend hat es das Händchen so liegen, als wären die Finger sogar mit der proportioniertesten Ausspannung und Biegung der Finger wirklich auf den Klaviertasten. Kurz, man kann nichts Schöneres sehen. Ich bin wirklich oft traurig, wenn ichs sehe, und wünschte, daß er wenigstens nur drei Jahre älter wäre, so aufrichtig meine ich, er solle gleich spielen können."

Und am 27. Januar 1786: „Den Leopoldl habe ich noch keine Geige hören lassen. Ich machte eine Probe mit einem Messingleuchter, indem ich mit einem

kleinen Schlüssel unten an die Schale pianissimo und dann forte abwechselnd spielte und dazu sang. Im Augenblick wurde er so unbeweglich aufmerksam, daß er nicht nur kein Auge von mir abwandte, sondern auch keinen Fuß und keine Hand mehr bewegte und nur auf mich und den Leuchter sah."

Unwillkürlich kommt einem beim Lesen dieser Szene der Gedanke, daß es Leopold Mozart ehedem mit seinem eigenen Sohne erst recht nicht hat erwarten können, ihn am Klavier und mit der Violine zu sehen. Vermutlich sind all die Geschichten, daß Wolfgang Amadeus von selbst Musiker geworden sei, schöne Märchen, und die Dornenkrone des Wunderkindes ist ihm vom Vater früh und wohlbedacht aufs Haupt gedrückt worden.

Der kleine Leopold verblieb in Salzburg. Mehrmals brachte ihn der Großvater nach St. Gilgen, nahm ihn stets aber wieder mit zurück. Er mußte ihm den verlorenen Sohn ersetzen. Erst nach Leopold Mozarts Tod (am 28. Mai 1787) kam der $1^3/_4$jährige ins väterliche Haus. Kurz danach erkrankte er an den Blattern, die er dank der emsigen Pflege durch seine 16jährige Stiefschwester Marianne Berchtold überstand. Vom August 1794 bis zum Oktober weilte er bei seinem Onkel, dem Hofrat Franz Anton Maximilian von Berchtold (1749 bis 1809), Pfleger und Bauamtsinspektor in Lofer.

Am 3. November 1796 kam Leopold auf das Sankt-Peter-Gymnasium zu Salzburg. Ende Oktober 1801 siedelte seine Witwe gewordene Mutter nach Salzburg über, wo sie in der Kirchgasse Nr. 12 im dritten Stock ihre Wohnung aufschlug.

Mit 21 Jahren, im Juli 1806, trat Leopold in die Armee ein, in das 50. k. k. Infanterie-Regiment „Graf Stain". Noch ehe er aber Offizier wurde, überschrieb man ihn zur Landwehr. Er eignete sich nicht zum Berufssoldaten. Im Jahre 1809 wurde er Leutnant d. L., später Oberleutnant. Inzwischen war er Zollbeamter geworden.

Während des Feldzugs von 1809, an dem er in Wien teilnahm, ohne je ins Feuer zu kommen, wurde er am 13. Mai Kriegsgefangener der Franzosen und ein paar Tage später nach Linz transportiert, nach 14 Tagen aber auf Ehrenwort freigelassen. Am 3. Juni war er wieder in Salzburg.

Von 1814 an war er am Zollamt zu Bregenz angestellt. Dort verheiratete er sich am 16. April 1816 mit Therese Sophie Fuggs, einer Tochter des fürstlich Öttingen-Wallersteinschen Hofrats Joseph Fuggs, Landvogts zu Utzwingen. Dessen Frau, Marianne, war eine geborene von Auer.

42. Karl Mozart

Im Juli 1810 finden wir ihn in Innsbruck. Dort starb er am 15. Mai 1840. Seine Frau war vor ihm gestorben. Er hinterließ eine einzige Tochter Henriette (1817 bis 1890). Sein hinterlassenes Vermögen betrug 9300 Gulden. Seine Wappen- und Siegelsammlung ging für 400 Gulden in den Besitz des Abt Alois vom Stifte Wilten über, woselbst sie in der Bibliothek heute noch zu finden ist.

Leopold war in keiner Weise ein hervorragender Mensch, auch nicht im geringsten musikalisch. Über seine Nachkommenschaft gibt die Mozartische Stammtafel (im I. Bande, Anhang) Auskunft. Die völlige Degeneration dieses Familienzweiges ist unverkennbar.

Karl Mozart, des Meisters zweiter Sohn, ist geboren zu Wien am 17. September 1784 im Hause Judenplatz 244 (heute Nr. 3). Als Mozart am 18. August 1791 wegen der Oper Titus nach Prag reisen mußte, wünschte die vergnügungssüchtige Konstanze, die bis dahin zur Kur in Baden verweilt hatte, mitzugehen. Der ihr lästige kleine Karl wurde in Pension nach Perchtoldsdorf, einem Dorfe bei Wien, gegeben. Nach der Rückkehr aus Prag, am 6. September 1791, eilte Konstanze sofort wieder nach Baden.

Als der Meister in der Nacht vom 4. bis 5. Dezember desselben Jahres starb, war der 7jährige Karl noch nicht im Hause.

Von 1792 bis Ende 1797 lebte er in Prag im Hause des Gymnasial-Professors Franz Niemetschek. Dies war die Veranlassung, daß Niemetschek einer der Biographen des Meisters geworden ist. Karl besuchte das Kleinseitner Gymnasium. Die Ferien brachte er alljährlich in Sadska in Böhmen bei den Eltern Niemetscheks zu.

Im Duschekschen Hause erhielt er Klavierunterricht. Er wäre gern Musiker wie sein Vater geworden. Hierüber schreibt er später, am 4. März 1856, an den Kaufmann Adolf Popelka, den Besitzer der Villa Bertramka bei Prag: „Durch einen Machtspruch meiner Mutter war es beschlossen, daß nicht ich, sondern mein damals noch nicht zweijähriger Bruder Musiker werden sollte, worüber ich zwar nicht in jener Zeit, wohl aber in der Folge bei reiferer Einsicht sehr zufrieden war, von der Überzeugung ausgehend, daß die Söhne eines Vaters, der sich ausgezeichnet hat, nie dieselbe Bahn betreten sollen, da sie, selbst im Besitze größerer Talente als die, die ich in mir erkannte, doch niemals den an sie gestellten For-

derungen entsprechen können. Diese Überzeugung hatte sich bei reiferem Alter leider auch in meinem guten, nunmehr dahingeschiedenen Bruder eingewurzelt, ihn mißvergnügt, mißtrauisch gegen sein eigenes, wahrlich nicht gewöhnliches Talent gemacht, sein Leben verbittert und vielleicht auch verkürzt."

1798 wurde Karl nach Livorno zu einem Kaufmann in die Lehre gegeben. Bald aber ward er, wohl eigenmächtig, Beamter und kam nach Mailand, wo er bis zu seinem Tode, am 31. Oktober 1858, zuletzt als pensionierter Staatsbuchhaltungsoffizial, lebte.

Die Lombardei war rasch Karl Mozarts zweite Heimat geworden, die er um alles in der Welt nicht wieder hätte verlassen mögen. Als er 1856 zum Jahrhundertfeste nach Salzburg kam, sprach er nur gebrochen deutsch und machte in seinem ganzen Wesen den Eindruck eines Italieners.

Kurze Zeit vor seinem Tode erhielt er aus Paris für die dreimalige Aufführung von Figaros Hochzeit 20000 Franken Tantieme, wofür er sich ein Landhaus kaufte.

Er war ein gewandter Klavierspieler.

Wehmütige Trauer beschattet das Leben von Mozarts jüngstem Sohne. Eigentlich Franz Xaver Wolfgang benannt, wurde er durch die Mutter in Wolfgang Amadeus umgetauft. Von Kindheit an war er zum Musiker bestimmt. Die Mutter befahl es, und dabei blieb es. Während seinem älteren Bruder Karl kein glänzendes, aber ein behagliches und zufriedenes Dasein beschieden war, ist Wolfgangs Leben ein Leidensgang gewesen, eine Kette von Enttäuschungen, Bitternissen, Entbehrungen und Sorgen.

Die Söhne genialer Männer sind selten unter einem guten Sterne geboren. Wolfgang fehlte es vor allem an sicherem Selbstbewußtsein, am Glauben an seinen Beruf. Er stand seinem eigenen Können allzu prüfend und befangen gegenüber. Und so kam er nicht in die Höhe, sondern verkümmerte und ging früh zugrunde. Sein Leben ähnelt dem Erdengange von Goethens Enkel, Walther von Goethe, der sich gelegentlich einmal einen „heimatlosen Musikanten" genannt hat.

Wolfgang Mozart ist geboren zu Wien am 26. Juli 1791. Wenige Wochen nach seiner Geburt ward er irgendwohin zur Erziehung gegeben. Nach des Vaters Tode nahm ihn die Mutter wohl wieder zu sich. Als Fünfjähriger ward er von

43. Schweikart: Wolfgang Xaver Mozart

ihr mit auf die Reisen genommen, die sie durch Deutschland und Österreich machte, um durch Aufführungen von Konzertwerken ihres verstorbenen Mannes Geld zu verdienen. Man kam ihr überall entgegen, so daß sie allerorts volle Säle und beträchtliche Einnahmen hatte.

Unter anderm war es in Prag, wo der kränkliche, sanftmütige, fügsame Knabe in einem Konzert auftrat. Auf einem Tische stehend sang er das berühmte Papagenolied „Der Vogelfänger bin ich ja". Die Zuhörer waren zu Tränen gerührt. Auf Bitten der Familie Duschek verblieb der Kleine in Prag, während Konstanze ihre Geschäftsreise fortsetzte. Er wurde in der Familie Niemetschek aufgenommen, wo er – also zusammen mit seinem älteren Bruder Karl – 1½ Jahre lebte. Das war der glückliche Teil seiner Kindheit. Franz Niemetschek ließ sich weder die Kost, noch die Unterkunft, noch den Unterricht bezahlen. Er war also ein wahrhaftiger Mozartianer, so daß sein Name des Abglanzes wert ist, den des Meisters Ruhm ihm schenkt.

Später, wohl 1798, kam der junge Wolfgang nach Wien und erhielt vor allem tüchtigen Unterricht im Klavierspiel und in der Kompositionslehre. Von seinen Lehrern sind zu nennen: Johann Nepomuk Hummel (1778 bis 1837), Georg Joseph Vogler und Antonio Salieri, vielleicht auch Johann Georg Albrechtsberger (1736 bis 1806). Alle diese Lehrer wurden erst später bezahlt. Im Jahre 1804 veranstaltete man das erste Konzert des jungen Virtuosen, das 1700 Gulden eintrug. Damit war seine Lehrzeit abgeschlossen. Nunmehr mußte er sich durch Musikstunden seinen Unterhalt erwerben.

Von 1808 bis 1811 lebte er als Hauslehrer der Musik in der Familie des Grafen Bavorowski in Lemberg, von 1811 bis 1813 oder 1814 in gleicher Eigenschaft im Hause des Kämmerers Janiszewski. Wolfgang war ein vornehmer bescheidener junger Mann, sehr gern unter geselligen Menschen. In vielen Dingen glich er seinem Vater auffällig. Hatte ihm ja der Vater in seinen letzten Tagen prophezeit, er werde einmal ein echter Mozart. Zu seinen Lemberger Freunden gehörte besonders die Familie des Regierungsrats von Baroni-Cavalcabo, dessen Tochter Julie eine seiner begabtesten Schülerinnen war.

Im Sommer 1819 gab er sein Abschiedskonzert in Lemberg. Er hatte sich auf den Rat seiner Freunde und Gönner entschlossen, eine große Konzertreise zu unternehmen. Er ging zunächst nach Warschau, dann über Königsberg und Danzig nach Berlin, Leipzig, Dresden, Prag und Stuttgart, und ward überall mit Ehren empfangen. Sodann wandte er sich nach Kopenhagen, wo

seine Mutter als Frau Staatsrat Nissen lebte. Er hatte Nissen 11 Jahre nicht gesehen.[1]

Von Kopenhagen ging Wolfgang nach Mailand, wo er sechs Wochen bei seinem Bruder verweilte. Viel verkehrte er im Hause des kommandierenden Generals Grafen Bubna. Hier begegnete ihm unter andern der erste französische Biograph seines Vaters, Henry Beyle, genannt de Stendhal. Von Mailand kam er nach Rom. Im März 1820 finden wir ihn in Prag, wo er mehrere Konzerte gab. Des weiteren lebte er von neuem in Lemberg.

Folgende Stelle aus Nissens Werk (S. 595 f.) verrät so recht den Geist Konstanzens:

„Im Jahre 1826 im August reiste er [Wolfgang Mozart] von Lemberg, seinem dermaligen Aufenthaltsorte, auf Verlangen seiner Mutter nach Salzburg, um den Tribut seiner kindlichen Dankbarkeit gegen seinen im Monat März desselben Jahres gestorbenen zweiten Vater, den Königlich-Dänischen Etatsrat und Ritter des Danebrog-Ordens, Georg Nikolaus von Nissen, der die beiden noch kleinen Söhne des großen Künstlers als Vater erzogen hat,[2] darzulegen, indem in der Universitätskirche mit Bewilligung des hochwürdigsten Fürsterzbischofs von Salzburg Augustin Gruber, Seiner Majestät des Kaisers von Österreich wirklichen Geheimen Rats usw. und Primas von Deutschland, ein feierliches Seelenamt von dem hochwürdigen Domkapitular zu Salzburg und k. k. Hofkaplan Ignaz Schumann von Mannsegg abgehalten wurde, wobei Mozarts Schwanengesang, das unübertreffliche Requiem, unter der Leitung des Sohnes aufgeführt wurde. Nach allgemeinem einstimmigen Zeugnisse wurde Mozarts Requiem in Salzburg niemals so gut gehört als diesmal unter der Direktion von Mozarts Sohne."

Am 1. September 1826 verließ Wolfgang Salzburg und traf am 28. wieder in Lemberg ein. Er hatte seine Mutter sieben Jahre lang nicht gesehen. Diese dem gutmütigen Sohne Mozarts aufgezwungene Huldigungsfahrt vor aller Welt an das Grab von Konstanzens zweitem Manne ist das Unglaublichste, was die vom Meister auf den Händen getragene Frau je getan hat. Sie kann auch nicht

---

[1] Konstanze hatte Nissen nach zwölfjähriger Bekanntschaft 1809 geheiratet, vgl. S. 336. –
[2] Diese Darstellung Konstanzens entspricht nicht der Wahrheit. Karl Mozart stand 1809 längst auf eigenen Füßen; und was hat Wolfgang seinem Stiefvater in Wirklichkeit zu verdanken?

ein Gramm Gemüt und Schamgefühl besessen haben. Man vergesse nicht, daß sie das Grab ihres ersten Gatten niemals besucht hat!

Wolfgangs stille Hoffnung, in Wien eine seines Namens würdige Stelle angetragen zu bekommen, erfüllte sich nicht. Dagegen bot ihm 1819 der König von Württemberg eine Konzertmeisterstelle mit 1500 Gulden Jahresgehalt an. Warum er sie abgelehnt hat, ist von seinen Freunden niemals verstanden worden. Gedankt hat ihm diese Ablehnung niemand. 1838 kam eine zweite Berufung nach Weimar. Auch diesen Kapellmeisterposten nahm er nicht an, immer wieder in der Erwartung, Wien müsse sich seiner erinnern.

1838 siedelte er zusammen mit seinem Schüler Ernst Pauer[1] nach Wien über. Als man in Salzburg gegen 1840 daran ging, den „Dom-Musik-Verein Mozarteum" zu gründen, gab sich Konstanze Nissen alle Mühe, zu bewerkstelligen, daß man ihrem Sohn die Leitung übertrage. Das war eigentlich selbstverständlich! Aber die braven Salzburger dachten nicht daran. Später haben sie ihn zum – Ehrenkapellmeister ernannt. Das ist Salzburg, die Mozartstadt!

Wolfgang blieb ein armseliger Privat-Musiklehrer.

Zur Enthüllungsfeier des Schwanthalerschen Mozart-Denkmals, am 4. bis 7. September 1842, kam Wolfgang auf eine Einladung des Festausschusses nach Salzburg. Die Aufforderung, eine Hymne zu komponieren, lehnte er jedoch ab. An Verwandten hatte er in Salzburg nur noch seine Tante Frau Sophie Haibel. Frau Nissen war kurz vorher gestorben. Im Festkonzerte am 5. September spielte er zum letzten Male in seinem Leben öffentlich, und zwar das D-Moll-Konzert seines Vaters aus dem Jahre 1785 (N. Cl. 436; K. 466). Er soll es mit überirdischer Begeisterung vorgetragen haben.

Wieder in Wien, kränkelte er sichtlich. Sein seelischer, mit sich und der Welt unzufriedener Zustand untergrub seine Gesundheit immer mehr. Ein Magenleiden zwang ihn Anfang 1844, die Bäder von Karlsbad aufzusuchen. Sein treuer Schüler Pauer begleitete ihn.

In Karlsbad fiel Mozart durch seine Tracht auf. Er trug allezeit einen langen dunkelgrünen Tuchrock. Man schildert ihn als einen Mann von mittlerer Körpergröße, mit dunkelbraunem Kopf- und Barthaar und tiefgelber Gesichtsfarbe. Er plauderte gern mit aller Welt, besonders mit Kindern.

Am 29. Juli, abends 9 Uhr, starb er an Magenverhärtung. Sein feierliches

[1] Ein Wiener, geboren 1826, Musiker und Komponist.

Leichenbegängnis fand am 1. August, nachmittags 3 Uhr, statt. Auf seinem Grabstein, den die Karlsbader in Ehren halten und den ihm seine damals gleichzeitig mit ihm in Karlsbad weilende Freundin Frau Josefine von Baroni-Cavalcabo, geb. Gräfin Castiglioni, gestiftet hat, steht die Inschrift:

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Tonkünstler und Tonsetzer
Geboren am 26. Juli 1791, gestorben am 29. Juli 1844
Sohn des großen Mozart
Dem Vater ähnlich an Gestalt und edlem Gemüte
Der Name des Vaters sei seine Grabschrift
Sowie seine Verehrung des ersteren der Inhalt seines Lebens war.

Einen Nachruf widmete ihm sein Freund Franz Grillparzer in einer Zeitschrift jener Tage:

Am Grabe Mozarts des Sohnes

So bist du endlich heimgegangen,
Wohin der Geist dich ewig zog,
Und hältst den Großen dort umfangen,
Der adlergleich zur Sonne flog.

Daß keiner doch dein Wirken messe,
Der nicht der Sehnsucht Stachel kennt!
Du warst die trauernde Zypresse
An deines Vaters Monument.

Wovon so viele einzig leben,
Was Stolz und Wahn so gerne hört –
Des Vaters Name – war es eben,
Was deiner Tatkraft Keim zerstört.

Und was zu schaffen dir gelungen,
Was manchen andern hätt geehrt:
Du selbst verwarfst es, kaum gesungen,
Als nicht des Namens Mozart wert.

Franz Xaver Wolfgang Mozart hat 30 Werke veröffentlicht. Neuerdings beginnt das Mozartmuseum seine Originalhandschriften, soweit sie daselbst nicht als Vermächtnis Karl Mozarts bereits vorhanden sind, zu sammeln. Ebenso wie man Leopold Mozarts Werke der Gegenwart zugänglich gemacht hat, sollte man das Beste aus Wolfgang Mozarts des Jüngeren Werk sorgfältig herausgeben. Vom Mozarteum, das seine Aufgaben in ganz anderen Richtungen erblickt, ist eine solche Veröffentlichung allerdings kaum zu erwarten.[1]

[1] Das Mozarteum ist im Jahre 1880 aus verschiedenen Vorläufern gegründet worden. Es besitzt heute ein Stammvermögen von 300000 Kronen, einen Baufonds zu einem 1914 einzuweihenden Konzerthaus von 400000 Kronen und einen Pensionsfonds für die Lehrer einer „Musikschule" von 175000 Kronen. Neben den Zinsen dieses Vermögens bezieht es aus den Eintrittsgeldern zum Salzburger Mozartmuseum und zum Mozarthäuschen auf dem Kapuzinerberg eine regelmäßige Jahreseinnahme von ungefähr 7000 Kronen. Leider dienen diese beträchtlichen, aus internationalen Quellen stammenden Mittel nur lokal-salzburger Zwecken. Nachdem das Salzburger Mozarteum einer finanziellen Unterstützung aus aller Welt offenbar nicht mehr bedarf, wäre es an der Zeit, daß die Mozartfreunde an die Gründung einer Deutschen Mozartgesellschaft dächten, als deren Sitz sich Weimar empfiehlt. Ihr Hauptziel müßten alljährliche festliche Musteraufführungen der vier großen Opern des Meisters sein.

Anhänge

II

Zum Streite über Mozarts Grab und den angeblichen Mozart-Schädel

1. Wolfgang Amadeus Mozart wurde am 6. Dezember 1791, nachmittags drei Uhr, bei Sturm und Wetter von seiner letzten Wohnung in der Rauhensteingasse in einem Armensarge auf einer Bahre nach einem der Friedhöfe Wiens hinausgetragen. Über das Stadttor hinaus gab ihm niemand das Geleite (vgl. S. 282).

Nach Nissens Angabe (S. 576) soll Mozart auf dem Friedhofe von St. Marx begraben worden sein.

Mozart wurde in einem Massengrabe bestattet. Solche Massengräber wurden mit 16 Särgen in vier Schichten gefüllt. Nach dem Friedhofsbrauch blieben sie zehn Jahre lang unberührt; dann öffnete man sie wieder, sammelte die letzten Knochen und tat sie beiseite. Die Gruft wurde sodann von neuem benutzt.

2. Nach Nissen (S. 576) ist der erste Versuch, Mozarts Grab zu finden, 1809 – völlig ergebnislos – angestellt worden.

Veranlaßt durch die immer häufiger werdenden Fragen Fremder nach des Meisters Grab, lenkte Mozarts Witwe, nunmehrige Frau von Nissen, im Jahre 1809 zum ersten Male ihre Schritte nach dem Friedhofe von St. Marx. Es ward ihr daselbst der Bescheid zuteil, niemand kenne Mozarts Grab. Der Totengräber, der 1791 im Amt gewesen, wäre kürzlich gestorben.

Am 25. November 1855 wurde der Totengräber Ludwig Rothmayer vom Magistrat der Stadt Wien vernommen. Er gab zu Protokoll: „Ich wurde im Jahre 1804 am St. Marxer Friedhofe geboren, woselbst mein Vater, Joseph Rothmayer, Totengräber war, der im Jahre 1809 gestorben ist. Ich verblieb

daselbst bis zum Jahre 1828, während welcher Zeit mein Stiefvater Löffler Totengräber war, und kam dann als selbständiger Totengräber auf den Hundsturmer Friedhof. Vom Grabe Mozarts habe ich nie etwas Bestimmtes gehört; jedoch kann ich mit Gewißheit behaupten: die Manipulation mit den allgemeinen Gräbern war von jeher dieselbe."[1]

Aus diesem Dokument geht abermals hervor, daß Mozarts Grab selbst bei den Totengräbern längst in Vergessenheit geraten war, und daß ein im Jahre 1791 benutztes Massengrab 10 Jahre nachher, also i. J. 1801 oder 1802, vorschriftsgemäß zerstört worden sein muß. Es ist somit eine unumstößliche Tatsache, daß Mozarts Grab seitdem nicht mehr existiert.

Das Grabmal, das die Stadt Wien 1859 zu Ehren Mozarts auf dem Marxer Friedhof errichtet, 1881 aber auf dem Zentralfriedhof neu aufgestellt hat, stand auf einem Platz, der nur mutmaßlich der Ort des 1801 verschwundenen Massengrabes war. Heute bezeichnet die einstmalige Denkmalsstelle ein schlichter Stein mit der Inschrift „W. A. Mozart, 1756–1791". Den Beweis zu geben, wo einst das Mozartische Massengrab war, kann niemandem je gelingen. Es gibt kein Grab Mozarts!

3. Im Mozarteum zu Salzburg ist ein angeblicher Schädel Mozarts ausgestellt. Wo stammt er her? Ist seine Echtheit beglaubigt?

Nach dem Tode des Kupferstechers Jakob Hyrtl (1799 bis 1868) in Wien fand dessen Bruder, der Dr. med. Joseph Hyrtl (1811 bis 1894), einen in Papier verpackten Schädel ohne jedwede handschriftliche Bezeichnung. Er erinnerte sich, daß ihm der Verstorbene vor Jahren erzählt habe, er besitze Mozarts Schädel. Der Totengräber von St. Marx habe ihn ihm 1843 geschenkt. Aus andrer Quelle rührt eine Mitteilung, im Jahre 1866 habe Jakob Hyrtl geleugnet, den Schädel noch zu besitzen.[2]

Durch eine hinterlassene schriftliche Bestimmung Joseph Hyrtls ging dieser Schädel in den Besitz der Stadt Salzburg über. Zunächst fand er sich aber im Hyrtlschen Nachlasse nicht. Erst 1901 ward er aufgefunden und kam mit allerlei wertlosen Zeitungsartikeln, die Dr. Hyrtl gesammelt hatte, ins Mozarteum.

---

[1] Abgedruckt im 12. Jahresbericht des Mozarteums 1892, S. 34; ebenso im Mozart-Museums-Katalog (1906), S. 50. – [2] Katalog des Mozart-Museums S. 54.

Besonders zu bemerken ist, daß Jakob Hyrtl ein wunderlicher Hagestolz gewesen ist, der allerlei seltsame Dinge sammelte. Er besuchte täglich das Grab seiner Ende 1842 gestorbenen Mutter. Vermutlich erkundigte er sich dabei einmal beim Totengräber nach Mozarts Grab, und es ist sehr wahrscheinlich, daß dieser den leichtgläubigen Mozartschwärmer in eigennütziger Absicht oder aus frivolem Scherz mit einem angeblichen Schädel Mozarts erfreut und getäuscht hat. Hyrtl soll ihm unverbrüchliches Stillschweigen haben geloben müssen; offenbar wollte der Mann nicht wegen Betrugs vor den Richter kommen.

Im Katalog des Mozartmuseums (S. 53) ist zu lesen: „Ein alter Wiener, in Währing lebend, war als junger Mann längere Zeit in der Leopoldstädter Meiergasse der Nachbar der von Jakob Hyrtl als Junggeselle allein bewohnten Räume (bestehend aus nur einem Zimmer und der Küche), die er selbst mit einem großen Kehrbesen zu fegen pflegte oder oft auch nicht. Es war darin viel Kram und Gerümpel aufgestapelt. Dinge, auf die Hyrtl besonderen Wert legte, hatten ihren Platz auf dem Tische und der Kommode. Oft zeigte er seinem Besucher ein und das andre Stück seiner eigenen Kupferstecherarbeiten. Dabei kam ihm einmal ein Päckchen in die Hand, das in vergilbtes und verfettetes Papier eingeschlagen und mit mittelstarkem grauen Bindfaden umschnürt war, und das er mit einer gewissen Ehrfurcht und Andacht küßte und dann wieder auf seinen früheren Platz zurücklegte, während mich eine Scheu vor der feierlichen Stimmung des Sonderlings abhielt, ihn nach dem Inhalt des Päckchens zu fragen. Hyrtl nahm hierauf sein Cello in die Hand, auf dem er Virtuos war, und spielte einige Takte aus Mozarts Zauberflöte, die ich gleich erkannte und mit einem freudigen Ah! begrüßte. – ‚Sie kennen Mozart?‘ fragte Hyrtl. – ‚Ich verehre ihn!‘ war meine Antwort. – Da streckte er mir seine Hand entgegen und sagte: ‚Dann sind Sie ganz mein Mann und lieber Nachbar!‘ – Später, nach vielen Jahren, habe ich durch einen Zeitungsaufsatz erfahren, daß in dem Päckchen Mozarts Schädel enthalten war.“

Drei Zettel, die von Joseph Hyrtl herrühren und heute noch den angeblichen Mozartschädel verunzieren, tragen die Aufschriften:

a) Vom Totengräber Joseph Rothmayer, der sich die Stelle merkte, wo er Mozarts Sarg einscharrte, bei der Leerung der Gemeingrube 1801 gerettet und von seinem Nachfolger Joseph Radschopf meinem Bruder geschenkt 1842.

Hyrtl.

b) Wolfgang Amadeus Mozart, † 1791, geboren 1756.

c) Musa vetat mori! Horaz.

Eine amtliche Liste der Totengräber von St. Marx besteht erst seit 1800. Wer 1791 Totengräber daselbst war, ist nicht ermittelt. Joseph Rothmayer bekleidete sein Amt von 1802 bis 1809, wo er starb. Johann (nicht: Joseph) Radschopf war Totengräber von 1828 bis 1850. Der Zettelangabe widerspricht übrigens eine andere Mitteilung, wonach der Totengräber Franz Braun († 1855), Radschopfs Enkel, den Schädel an Jakob Hyrtl ausgeliefert haben soll.[1] Jakob Hyrtl selbst hat den Namen des Vorbesitzers niemandem verraten. Seines Bruders Wissen stammt wahrscheinlich aus Zeitungsaufsätzen über die Grabesfrage.

Die einzige bewiesene historische Tatsache ist die, daß Jakob Hyrtl 1842 von einem Totengräber, dessen Namen nicht feststeht, einen Schädel erhalten hat. Irgendwelcher Nachweis, daß dieser Schädel der Mozartische sei, ist von dem unbekannten Vorbesitzer nicht gebracht worden. Jakob Hyrtl hat ihn vielmehr auf Treu und Glauben von einem Individuum übernommen, über dessen Ehrlichkeit und Glaubwürdigkeit kein Zeugnis vorhanden ist. Die Zettelangaben sind wissenschaftlich wertlos. Wer 1791 Totengräber war, ist unbekannt; Rothmayer war es erst von 1802 ab.

In einer Schrift „Hyrtls Mozart-Schädel in zwei Abhandlungen", Salzburg 1906, hat Joh. Ev. Engl die Echtheit der angeblichen Reliquie vergeblich zu beweisen versucht. Daß Jakob Hyrtl, der verschrobene Sonderling, geglaubt hat, den Schädel des Meisters zu besitzen, ist zweifellos. Es handelt sich aber darum: Wer war der Vorbesitzer? Hat dieser das ganze betrübliche Satyrspiel auf seinem gewissenlosen Gewissen? Stammt der Schädel in der Tat aus dem Massengrabe? Hat der unbekannte Ausgraber unter den 16 Schädeln auch den rechten gefunden? War das richtige Massengrab wirklich jemandem um 1801 noch bekannt?

Alle diese Hauptfragen umgeht Engl oder weiß sie nicht unter korrekten Belegen zu beantworten. Es ist dies auch unmöglich, denn die Geschichte des Schädels beginnt erst mit dem Jahre 1842. Weiter zurück herrscht eine ganz unwahr-

[1] Mozart-Katalog, S. 54.

scheinliche Legende. Niemals wird darüber die Wahrheit an den Tag zu bringen sein. Und somit besteht auch nicht der geringste glaubwürdige Grund, das Schädelfragment mit dem Meister in Verbindung zu bringen. In ziemlicher Gewißheit darf man das zettelbeklebte, nicht einmal sorglich polierte Gebein als ein beklagenswertes Betrugsstück ansehen, dessen öffentliche Schaustellung in einem armseligen Glaskasten die Würde eines Unsterblichen höhnt.

III

Ikonographie

A

Die Bildnisse W. A. Mozarts[1]

1762 bis 1791

Die Numerierung unsrer Nachbildungen ist in [...] beigefügt.

1. Der kleine Mozart im Galarocke [3]

Mozartmuseum zu Salzburg (Katalognummer 4). Ölbild, Kniestück in Lebensgröße, 80×63 cm. Maler: unbekannt. Gemalt: gegen Ende 1762 in Wien.

Auf Kosten des Wiener Hofes gemalt. Das Kostüm war für den Erzherzog Maximilian angefertigt, vgl. Leopold Mozarts Brief vom 19. 10. 1762 (vgl. Bd. I, S. 66). Rock, Weste und Kniehose sind lila mit Goldtressen. Über den historischen Wert und den anschaulichen Eindruck des Bildnisses vgl. Bd. I, S. 105. Es ist das beste Bild Wolfgangs aus seiner Kindheit. Das Mozartmuseum hat es unmittelbar von der Familie Mozart geerbt.

2. Der siebenjährige Mozart am Klavier [44]

Original seit 1894 verschollen. Bleistiftzeichnung, leicht aquarelliert; Quer-Oval, 17×20 cm. Zeichner: unbekannt. Gezeichnet: etwa im Frühjahr 1763.

Vermutlich wirklich nach dem Leben, indessen ohne künstlerische Reize und ohne charakteristische Elemente.

[1] Nissen (Anhang S. 179 bis 181) gibt zwar ein Verzeichnis der ihm bekannten Mozartbildnisse, aber es ist sehr dürftig und wissenschaftlich unbrauchbar. Obgleich er Konstanzens Erinnerungen unmittelbar zur Verfügung hatte, war offenbar aus dieser Quelle nichts Rechtes zu schöpfen. Konstanze hatte kein Interesse für derlei. — Ein Verzeichnis aller bis 1859 entstandenen Porträts, Gedächtnismünzen, Medaillen, Büsten, Statuetten, angelegt von Aloys Fuchs, druckt R. Hirsch in seinem „Mozarts Schauspieldirektor", Leipzig 1859, ab (S. 86 bis 92). Eine Ergänzung bringt Wurzbach in seinem Mozartbuch (1869), S. 180 bis 195. Beide Verzeichnisse sind unkritisch und lückenhaft. Reich an Irrtümern ist die Schrift: Joh. Ev. Engl, W. A. Mozart ... im Bilde, Salzburg 1887; brauchbar dagegen der Aufsatz von Emil Vogel, „Mozartporträts", im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1899.

3. Wolfgang und Marianne [–]

Original im Besitz von Frau Elise Tomaselli, Salzburg. Miniatur auf Elfenbein, 4,5 × 3,7 cm. Maler: unbekannt. Entstanden um 1763.

Von geringem Wert.

4. Ein Konzert der Familie Mozart in Paris [5]

Besitzer: Lord Revelstoke in London. Aquarell, 36,2 × 23,5 cm. Maler: L. C. de Carmontelle, Paris. Gemalt: im November 1763 in Paris.

Wiedergegeben nach dem Kupferstich von Delafosse, 1764, mit der Unterschrift: Leopold Mozart, Père de Marianne Mozart, Virtuose âgée de onze ans, et de J. G. Wolfgang Mozart, Compositeur et Maître de Musique âgé de sept ans. Im Widerspruch zum Signum des Stechers steht Leopold Mozarts briefliche, nicht anzuzweifelnde Äußerung vom 1. 4. 1764 (in unserem Buche Bd. I, S. 88), der Stich rühre von Christian von Mechel her, der damals in Paris weilte. Es gibt ferner einen Stich von T. Cook (1781), in Barringtons Miscellanies (vgl. Bd. I, S. 114, Anmerkung), offenbar nach Delafosse, der aber nur Wolfgangs Figur wiedergibt. Auch der Kupferstich von Hans Meyer geht nicht auf Carmontelles Original, sondern nur auf den Stich von Delafosse zurück.

Leopold Mozart ließ eine größere Anzahl Abzüge des Stiches machen, die er zu Reklame- und Geschenkzwecken benutzte, teilweise auch in den Handel brachte (vgl. Bd. I, S. 96). Mozarts Schwester meinte diesen Stich, als sie am 24. 11. 1799 an Breitkopf & Sohn schrieb: „Ich übersende Ihnen auch einen Kupferstich, der, wie wir in Paris waren, gestochen worden ist. Hieraus sehen Sie, daß mein Bruder ein recht hübsches Kind war. Erst nach den Blattern [1767] hatte er sich so verunstaltet; und noch mehr, wie er [1771] von Italien zurückgekommen, bekam er die welsche gelbe Farbe, die ihn ganz unkenntlich machte. Es war ein kleines, doch proportioniertes Kind." (Nottebohm, S. 137.)

Der Delafossesche Stich ist ein wertvolles bildliches Dokument aus Mozarts Jugendzeit.

5. Der kleine Mozart mit dem Vogelnest [6]

Besitzer: Mr. Percy Moore Turner, London. Ölbild, dreiviertel Lebensgröße, 80 × 60 cm. Maler: Zoffany (Johann Zaufelly). Gemalt: angeblich während Mozarts Londoner Aufenthalt 1764/65. Signiert: W. A. Mozart. 1764.

In Leopold Mozarts Londoner Reisenotizen ist Zoffany erwähnt, allerdings ohne die bestimmte Bemerkung, daß Wolfgang von Zoffany gemalt worden ist. Das Bild wäre also nicht für die Mozarts, sondern für einen Liebhaber gemalt. An der Echtheit ist kaum zu zweifeln. Es ist ein malerisch reizvolles Bildnis. Wolfgang trägt einen dunkel-rotbraunen Rock mit goldnen Knöpfen, rötlichgelbe Weste, am Halse und an den Händen weiße Spitzenkrausen. Das hellbraune Kopfhaar ist hinten zusammengeknüpft. Die Augenfarbe ist blau.

Es existiert ein Stich danach von Karl Schütz in Paris.

6. Angeblich: Der Greuzesche Mozart [45]

Besitzer: Kunsthändler A. S. Rambo in Paris. Ölbild, Brustbild, 34×45 cm. Maler: angeblich Jean Baptiste Greuze. Gemalt: angeblich 1766 in Amsterdam.

Zur Geschichte des Bildes: Es ist erst im Jahre 1909 im Besitze des genannten Kunsthändlers aufgetaucht. Weder die Mozartischen Familienbriefe, noch die Biographen Mozarts oder Greuzes erwähnen es. Es ist unsigniert.

Rambo sandte es Anno 1909 dem Salzburger Mozartmuseum „zur Begutachtung der Echtheit". Dieses Gutachten, das einem Geständnis wissenschaftlichen Unvermögens gleichkommt, lautet nach dem XXX. Jahresbericht des „Mozarteums" (S. 71): „Der erste Anblick machte schon den bestimmten Eindruck, daß hier wieder einmal ein echtes in der Reihe der überhaupt so wenig echten existierenden Mozart-Porträte vorliegt. Auch fand sich der Name Greuze in den Reisenotizen des Leopold Mozart vor, die D. F. Scheurleer aus dem Mozart-Museum zu veröffentlichen die Erlaubnis erhielt, und zwar in seinem so herrlichen Druckwerke: ‚Het Muziekleven in Nederland', 2. Band, pag. 322, welchen Namen des Künstlers L. Mozart, wie anzunehmen ist, unrichtig, vielleicht nur dem Hören nach als ‚Kreuser', jedoch unter der Überschrift ‚Amsterdam' niederschrieb und auch nicht verbesserte, als er dort bei demselben persönlich vorgesprochen hatte. Wir konnten demnach nicht bloß nach unserem Urteile die Echtheit des Porträts behaupten, sondern diese auch noch durch die von Jean Martin[1] bestätigte gleichzeitige Anwesenheit Greuzes in Amsterdam und den vorgefundenen Namen in Leopolds Handschrift, daher weiteres auch auf sozusagen urkundlicher und historischer Grundlage bekräftigen..." Wer sich die kleine Mühe macht, Scheurleers „Het Muziekleven in Nederland" aufzuschlagen, findet in Bd. II, S. 323 (also eine Seite weiter als J. Ev. Engl in der Lektüre gekommen ist), die wissenschaftlich korrekte Mitteilung, daß Leopold in seinen Amsterdamer Reisenotizen mit den klar und deutlich geschriebenen „2 Kreuser" die Brüder Adam Kreuser und Georg Kreuser, beide Amsterdamer Konzertmeister jener Zeit, gemeint haben muß.

Dies ist die „auf sozusagen urkundlicher und historischer Grundlage" beruhende Beglaubigung, mit der der nunmehr „echte Greuzesche Mozart" durch die Ausstellungen Europas geht, bis er den verlangten Kaufpreis von 30 000 Frcs. einbringt. Mundus vult decipi!

Die „Photographische Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst" hat das zweifellos reizvolle Bild in einer guten Gravüre in den Handel gebracht. Es ist nicht unmöglich, daß es den kleinen Mozart darstellt, obgleich nicht der geringste Anhalt dafür spricht; auch kann es vom Meister Greuze herrühren; aber eines muß betont werden: es kann ebensogut eine geschickte moderne Fälschung sein!

7. Angeblich: Der zehnjährige Mozart [46]

Besitzerin: Frau Emilie verw. Landgerichtsrat Hörner, Stuttgart. Ölbild, Kniestück, 61 × 52 cm. Maler angeblich: Dominicus van Smissen. Gemalt:

[1] Der Kustos des Greuze-Museums in Tournus bei Mâcon.

angeblich im Frühjahr 1766 in Holland. Aufschrift (rechts): Wolfgang Mozart. pinxit 1766 D. v. Smissen.

Auf der Rückseite des Bildes steht die (spätere) handschriftliche Bemerkung: „Mozart als Jüngling, gemalt von van Smissen." Diese Notiz hat wissenschaftlich keine Bedeutung. – Dominicus van Smissen ist am 6. Januar 1760 in Altona gestorben, was dem Anbringer der vorderen Aufschrift offenbar unbekannt war.

Um das Bildnis als Mozartbild zu retten, hat man nun allerlei Umdeutungen des Geistes der Wahrheit versucht, der aus dem famosen D vor dem gefälschten Namen v. Smissen steht. Da man das Werk auch dem Sohne des Dominicus van Smissen: Jakob van Smissen (1735 bis 1813) nicht zuschieben konnte, so ist man auf die lächerliche Idee geraten, das Signum als „Devotus van Smissen" zu erklären, weil Smissen ein frommer Mennonit gewesen sein soll. Derlei ist natürlich unhaltbar. Aber auch noch ein zweiter Umstand spricht gegen die Möglichkeit, daß der (überdies dem sicher beglaubigten Bilde von 1762 gänzlich unähnlich) Dargestellte Wolfgang Mozart sei: das Bild hat rehbraune Augen, während Mozart blaue hatte. Gerade da der Maler die Größe der Augen übertreibt, um sie zur Dominante seines Porträts zu machen, würde er treu an der Farbe der Wirklichkeit gehalten haben.

Dieses Bildnis muß somit endgültig aus der Reihe der Mozartbildnisse ausscheiden.

8. Tee beim Prinzen Conti im Temple [7]

Im Louvre. Ölbild, 53×68 cm. Maler: Michel Barthélemy Ollivier. Gemalt: im Sommer 1766.

Nach dem Pigmentdruck von Braun in Dornach im Elsaß. Meine Schilderung des Gemäldes (Bd. I, S. 117 bis 119) benutzt die Angaben der Gebrüder Goncourt. Die im XXIII. Jahresbericht des Mozarteums (S. 30 ff.) stehende Beschreibung ist flüchtig und fehlerhaft.
Eine Radierung des Bildes von R. de Los Rios: in der Gazette des Beaux-Arts, 1895.

9. Der elfjährige Mozart am Klavier [9]

Besitzer: Kaufmann Angelo Saullich, Salzburg. Leihweise im Mozartmuseum (Katalog Nr. 21). Ölbild, Kniestück, 89×73 cm. Maler: Thaddäus Helbling. Gemalt: angeblich 1766/67 in Salzburg. Signiert (auf dem Notenmanuskript): Thaddäus Helbling Juv[aviensis] Pinx[it].

Das Bild stammt aus dem Nachlasse des Kaufmanns Lorenz Hagenauer, des Besitzers des Hauses, in dem die Familie Mozart bis 1781 gewohnt hat. Die Existenz eines Malers Thaddäus Helbling ist anderweitig nicht nachgewiesen. Man nimmt an, daß dieses Bildnis Mozarts nicht nach der Natur, sondern nach einem Vorbild entstanden ist. Daher wohl auch die unrichtige (braune) Augenfarbe.

10. Das Veroneser Bildnis Mozarts [10]

Besitzerin: Frau Therese Kammerlacher, geb. von Sonnleithner, Wien. Ölbild, Kniestück in Lebensgröße, 71×58 cm. Maler: Cignaroli. Gemalt: am 6. und 7. 1. 1770 in Verona im Auftrage von Pietro Lugiati daselbst.

Mozart trägt einen karmesinroten Rock, eine weiße Weste mit Goldstickerei und vergoldeten Knöpfen und an der Hand einen Diamantenring. Über der Taskatur des italienischen Spinetts, am Holze, erkennt man den Namen des Instrumentenmachers: Joanni Celestini Veneti MDLXXXIII. Das Bildnis ist um 1850 im Teatro filarmonico zu Verona wiedergefunden worden.

Die Entstehungsgeschichte dieses Bildes berichtet Leopold Mozart in seinem Briefe vom 7. 1. 1770 (vgl. Bd. I, S. 178). Bis vor kurzem war es nur aus dem schlechten Stich von L. Sichling (in allen 4 Ausgaben der Jahnschen Mozartbiographie) bekannt. Eine brauchbare Nachbildung hat zuerst Leopold Schmidt in seinem „Mozart" (1912) gebracht.

Es ist – nach dem Bildnisse von 1762 (Nr. 1) – das beste und treueste Jugendporträt Mozarts; vgl. Bd. I, S. 237.

11. Angeblich: Mozart mit der Notenrolle [11]

Besitzer (seit 1874): Mr. G. B. Davy in Spean Lodge (Nordengland). Ölbild, Hüftbild in Lebensgröße, 53½×44 cm. Maler: angeblich Pompeio Batoni. Gemalt: angeblich im Juli 1770 in Rom.

Das Bildnis ist nicht beglaubigt, vgl. Bd. I, S. 237. Wir geben es nach einem älteren Stahlstiche von H. Adlard. Eine andre Nachbildung (Kupferstich) findet sich in: John Ella, Musical sketches, 1869; eine dritte bei Wyzewa u. Sainte-Foix (Bd. I, S. 291/292). Das Original ist höchstwahrscheinlich nicht von Pompeio Batoni. Der im dunkelgrünen Rocke Dargestellte macht einen weit kindlicheren Eindruck als auf dem beglaubigt echten Veroneser Bild (Nr. 10). Ob es wirklich auf den jungen Mozart in Rom zurückgeht, ist sehr fraglich. Die Augen sind ausgesprochen braun.

12. Angeblich: Mozart an der Harfe [12]

Original: in unbekanntem Privatbesitze. Ölbild, Hüftstück. Maler: unbekannt. Mitunter ohne jeglichen Grund Pompeio Batoni zugeschrieben. Gemalt: angeblich im Juli 1770 in Rom.

Wenn dieses Bildnis wirklich auf Mozart zurückgeht, so hat ihn der Maler stark idealisiert und stilisiert, wie bereits Bd. I, S. 237 gesagt. Auch hier ist die Augenfarbe braun.

Im „Mozart" von Gustav Thormälius (Volksbücher der Musik, Velhagen & Klasing, Nr. 67) findet sich (S. 27) eine Nachbildung mit der falschen Angabe „im Besitz des Herrn Tomaselli zu Salzburg".

13. Angeblich: Mozart mit dem Diamantenring [–]

Besitzer: Bezirkshauptmann a. D. Johann Helmreichen von Brunfeld, Salzburg. Ölbild, Kniestück, 90×65 cm. Maler: unbekannt. Gemalt: angeblich 1771 in Salzburg.

Über den Ring mit einem Adular und 12 kleinen Diamanten, den Wolfgang Mozart am 3. 10. 1762 im Schlosse Schönbrunn von der Kaiserin Maria Theresia geschenkt bekommen hat, berichtet der Katalog des Mozartmuseums S. 36. Diesem Ringe zu Ehren soll 1771, also 9 Jahre später, dieses Bild gemalt worden sein, das in der maßgeblichen Mozartliteratur nirgends erwähnt wird. Wenn man es auf die Ähnlichkeit hin prüft, so erscheint einem hier auf keinen Fall der kleine Mozart dargestellt. Eine schlechte Nachbildung findet man in: D. F. Scheurleer, Portretten van Mozart, Haag 1906, Tafel IX. Wir haben auf eine Wiedergabe dieses uninteressanten Bildes verzichtet.

14. Angeblich: Mozart fünfzehnjährig [12]

Mozartmuseum (Katalog S. 35, Nr. 25). Miniaturaquarell auf Elfenbein in einem Lederrahmen. Maler: unbekannt. Gemalt: angeblich zwischen 1771 und 1773 in Italien.

Angeblich aus dem Besitze von Mozarts Schwester.

15. Angeblich: Mozart als Siebzehnjähriger [15]

Besitzer: Gräfin Lamberg-Waldstein, Schloß Embsburg. Kreidezeichnung mit aufgesetzten weißen Lichtern, 17×13½ cm. Zeichner: angeblich Karl Christian Klaß aus Dresden. Gezeichnet: angeblich im November 1772.

Die bisher unveröffentlichte Zeichnung mag wohl den kleinen Mozart darstellen, indessen kaum als Mailänder Komponisten, sondern wohl eher um 1768 herum. Auffällig ist das dicke Gesicht.

16. Das Bologner Bild: Mozart als Cavaliere vom goldnen Sporn [19]

Original: verschollen. Gleichzeitige Kopie: Bibliothek des Liceo musicale, Bologna. Ölbild, Hüftstück, 75×65 cm. Maler: vermutlich de la Croce. Gemalt zusammen mit dem Original: im Sommer 1777 in Salzburg für Padre Martini in Bologna.

Aufschrift (oben am Rande) in weißen Buchstaben: CAV. AMADEO WOLFGANGO MOZART ACCAD. FILARMON. DI BOLOG. E DI VERONA. Auf der Rückseite: Joannes Crisostomus Wolfgangus | Amadeus Mozart | Salisburgensis Teuto auratae militiae | Eques | Bononiensis Veronensisque | Accademicus | Natus 27 Januarii 1756 | Aetatis suae 21.

Auf diesem unbedingt echten Bildnis macht Mozart den Eindruck, als sei er eben von schwerer Krankheit genesen. Es ist kurz vor der Abreise nach München–Mannheim–Paris von einem minderwertigen Maler angefertigt. Gleichwohl ward es von der Familie Mozart und ihren Freunden für gut und „ganz und gar ähnlich" gefunden (vgl. Bd. I, S. 368, 369). Letzteres mag wohl der Fall sein. Wolfgang, in dunkelbraunem Rock, den Orden an einem rotseidenen Bande, gibt sich sichtlich Mühe, den Cavaliere zu markieren. Am 23. 9. 1777 schreibt er: „Ich antwortete ihm [dem Hausknecht eines Gasthofs] mit aller meiner Ernsthaftigkeit, wie ich im Porträt bin." (Nohl, Mozartbriefe S. 40.) Es gehört zu den interessanten Mozartbildnissen.

17. Mozart als junger Mann [47]

Besitzerin: Frau Marie Gräfin von Hoyos, Wien. Miniatur, Hoch-Oval, 12×9 cm. Maler: unbekannt. Gemalt: angeblich 1769 (eher wohl um 1776).

Diese hier zum ersten Male veröffentlichte Miniatur (in Perücke, blauem Samtrock) ist dem Maler Fr. von Ammerling (1803 bis 1887) im Jahre 1828 in Salzburg von der Schwester Mozarts geschenkt und auf die jetzige Besitzerin vererbt worden.

18. Angeblich: Mozart in Mannheim [–]

Besitzer: Herr Dr. med. Ludwig König, Kiel. Ölbild, Kniestück, 60×48 cm. Maler: unbekannt. Gemalt: angeblich 1777 in Mannheim.

Aufschrift auf der Rückseite: W. A. M. – M. 1777.

Dieses von einem minderwertigen Maler herrührende, malerischer Reize entbehrende Bild wurde im Jahre 1880 zusammen mit einem Frauenbildnisse mit der Aufschrift A. M. M. – M. 1777 unter verdächtigen Umständen in einer Rumpelkammer in Mainz entdeckt. Der damalige Besitzer, „ein armer alter Mann", wußte über die Herkunft der beiden Bilder nichts weiter zu sagen, als daß es „Herr und Frau Mozart" sei und daß er sie aus Mannheim mitgebracht habe, seinem früheren Wohnorte. Nach dem baldigen Tode des Mannes wurde das Bild zuerst in „Über Land und Meer" (Jahrgang 1883/84) veröffentlicht und seitdem zum Verkauf angeboten.

Wie wir wissen, kamen Mutter und Sohn Mozart in Mannheim am 31. Oktober 1777 an. Gerade aus der Mannheimer Zeit fehlt uns auch nicht ein einziger Brief des sehr regen Briefwechsels zwischen Wolfgang und Leopold Mozart. Nirgends wird ein in den beiden Monaten November oder Dezember etwa entstandenes Bild erwähnt. Die finanzielle Lage von Sohn und Mutter, ja, der ganzen Familie, war der Not nahe. An den Luxus, sich porträtieren zu lassen, durften sie nicht denken. Reiche Gönner und wohlhabende Freunde fehlten ihnen. Somit ist es gar keine Frage, daß die Bilder nur durch einen Fälscher mit Wolfgang Mozart und seiner Mutter in Beziehung gebracht worden sind. Erwähnt sei, daß der angebliche Wolfgang in der Linken ein Glas Wasser trägt. Was dieses Attribut besagen will, ist nicht zu ersehen.

Neuerdings sind die beiden Bilder dem Mannheimer Stadtarchiv für 4500 Mark angeboten worden. Die dort angestellte genaue Untersuchung hat ergeben, daß die sämtlichen Aufschriften auf beiden Bildern neueren Ursprungs sind. Vordem waren sie vom „Mozarteum" unter der Annahme, daß die Aufschriften: „Wolfgang Amadeus Mozart, Mannheim 1777" und „Marie Anna Mozart, Mannheim 1777" zu lesen seien, für echt erklärt worden, was sie zweifellos nicht sind. Wir haben von einer Wiedergabe dieser für die Mozartforschung nicht mehr in Frage kommenden angeblichen Mozartbilder abgesehen.

Nachbildungen beider Bilder findet man in den „Mitteilungen der Mozartgemeinde in Berlin", IV. Folge, Heft 2 (November 1912).

19. Bäsles Medaillon [23]

Besitzerin: Frau Justizrat Marie Vogel, Regensburg. Miniatur auf Elfenbein, Bruststück, Halbprofil, 4×2,8 cm. Maler: unbekannt. Gemalt: in Mannheim im November 1777.

Wolfgang schenkte dieses anspruchslose Bildchen seiner Cousine Marie Anna Thekla Mozart, dem „Bäsle", die es bis zu ihrem Tode (1841) besessen hat. Vgl. Bd. I, S. 343, 395 und 483. Er trägt einen hellroten Frack mit Goldtressen.

20. Mozart in Paris [22]

Besitzer: R. P. Goldschmidt, Berlin. Zeichnung in bunter Kreide, 11×11 cm. Zeichner: Augustin de Saint-Aubin. Gezeichnet: 1778 in Paris.

Ein charakteristisches, wahrscheinlich echtes Bildnis.

21. Der vierundzwanzigjährige Mozart [26]

Ausschnitt aus dem Familienbilde [25] im Mozartmuseum. Maler: Johann Nepomuk della Croce. Gemalt: im Herbst 1780 in Salzburg.

Ehe Wolfgang Mozart im Anfang November 1780 nach München ging, war sein Porträt im sogenannten „Familienbild" [25] gerade fertig. Der Maler vollendete dann das Ganze im Laufe des Winters 1780/81, vgl. Bd. I, S. 496. Das Bild (140×185 cm) vereinigt den Vater mit seinen beiden Kindern. Der verstorbenen Mutter Bildnis (nach einem Original aus der Zeit um 1770) sieht man an der Wand in einem ovalen Rahmen hängen.

Wolfgang ist vorzüglich getroffen. Jahn – in Dingen der Malerei keine Autorität – meint (II, 744): „Das Gesicht ist jugendlich, aber nicht so belebt und heiter wie auf den früheren [Nr. 16??] Bildern. Es spricht sich eher etwas Verdrossenes darin aus, was denn auch der Stimmung jener Zeit wohl entspricht." Statt von Verdrossenheit kann man wohl eher von Ernst reden, was unserer Schilderung des Vierundzwanzigjährigen (Bd. I, S. 300ff.) voll entspricht.

44. Mozart 1763

22. Mozart 1782 [28]

Kopfausschnitt nach dem unvollendeten Original im Mozartmuseum: „Mozart am Klavier" (Katalog Nr. 36, S. 21), wohin es 1858 als Vermächtnis Karl Mozarts gekommen ist. Ölgemälde, Hüftstück, 33×29 cm. Gemalt im Winter 1782/83 in Wien von Mozarts Schwager, dem Schauspieler Josef Lange.

Eine willkürlich veränderte Nachbildung des ganzen Fragments in den „Mitteilungen der Mozartgemeinde in Berlin", in Heft 4 (April 1897), ebenso in Heft 21 (Februar 1906). Nur der Kopf ist ausgeführt. Das Bild ist künstlerisch geringwertig. Der Maler hat verschönt. Im Frühjahr 1783 ließ Mozart eine Miniatur danach anfertigen und sandte sie zugleich mit einer ebensolchen von Konstanze nach Salzburg seinem Vater. Dazu schrieb er am 3. April 1783: „Auch folgen zwei Porträts. Ich wünsche nur, daß Sie damit zufrieden sein möchten. Mir scheint, sie gleichen beide gut, und alle, die sie gesehen, sind der nämlichen Meinung." Beide Miniaturen sind verschollen. Sie sind in Nachbildungen der Nissenschen Mozartbiographie (S. 466/67) beigegeben. Wir bringen Nachbildungen von beiden [Nr. 27 und 30].

Der unvollendete Zustand ist später die Veranlassung geworden, zu behaupten (so Jahn-Deiters II, 856), das Langesche Fragment sei kurz vor Mozarts Tode entstanden. Abgesehen von dem gesunden Aussehen, das der Meister auf diesem Bildnis hat, widerlegt sich diese falsche Behauptung durch die 1783 danach angefertigte Miniatur.

23. Die Geschwister Mozart am Klavier [29]

Original: im Besitze des Inselverlags. Silhouetten-Gruppenbild von Breitkopf (Salzburg); 22½×26 cm. Entstanden in Salzburg, vermutlich während A. W. Mozarts und Konstanzens Besuch in Salzburg im Herbst 1783. Die Gestalten im Hintergrund sind Leopold Mozart, Konstanze Mozart und der kleine Raimund Mozart, der damals allerdings erst ½ Jahr alt und in Wien zurückgeblieben war. Die Haltung der am Klavier Sitzenden deutet auf das große Familienbild [25] von 1780.

24. Angeblich: Mozart 1785 [–]

Original: verschollen. Miniatur, Brustbild in Vorderansicht mit halb nach links gewandtem Kopf. Maler: Josef von Grassi. Gemalt: angeblich in Wien 1785.

Es existiert ein selten gewordener Kupferstich in 4° danach von Gottschick, 1829 [48].

Dieses stark idealisierende Bild ist nicht beglaubigt und muß allein schon wegen seines völligen Mangels an Ähnlichkeit abgelehnt werden.

25. Mozart am Spinett [34]

Kupferstich; 10×14¾ cm. Ganze Figur. Entstanden: um 1787. Stecher: ungenannt. Ein Exemplar im Besitz von Herrn Dr. Edgar Istel, Berlin.

Ein sehr interessantes Bild, das unzweifelhaft auf eine unmittelbare Zeichnung zurückgeht. Man beachte die Fingerhaltung. Mozart ließ sich bei Tisch meist das Fleisch schneiden, da seine Finger dauernd in der Klavierspielstellung blieben und ihm die Handhabung des Messers schwer fiel. (Nottebohm S. 92.)

26. Das Posch'sche Relief [33]

Im Mozartmuseum (Katalognummer 46). Von Leonhard Posch, damals in Wien. Aus Buchsbaumholz geschnitten; heute in einer viereckigen schwarzen Holzkapsel unter Glas. Entstanden etwa im dreißigsten Lebensjahre Mozarts (um 1786), nach Wurzbachs Angabe bereits 1781.

L. Posch (1749 bis 1831) hat bis 1793 in Wien, später in Berlin gelebt. Die Angabe des Katalogs des Mozartmuseums (S. 27), das Relief sei im Mai 1789 in Berlin entstanden, beruht auf willkürlicher und falscher Annahme. Das Relief verewigt den Meister in einem Zustande bester Gesundheit. Mozart soll es oft als sein ähnlichstes Bildnis bezeichnet haben.

Nach diesem Relief ist der von Mozartsammlern gesuchte und geschätzte Kupferstich in 8° von J. G. Mansfeld dem Jüngeren (? 1789) entstanden, mit der Unterschrift aus Horaz: Dignum laude virum musa vetat mori. Ebenso geht wohl der Kupferstich von E. Thelott auf Poschs Porträt zurück (Exemplar in der Mendelssohnschen Sammlung in Berlin, jetzt in Staatsbesitz).[1]

Wiederholungen: a) Konstanzens Gürtelschnalle [–]

Besitzerin: Frau Baronin von Grünhof, früher in Koburg.[2] Aus einer Mischung von Gips und Wachs angefertigt und in Stahl gefaßt; wahrscheinlich von L. Posch selbst (? 1789) gefertigt.

Der Überlieferung nach ist der Gürtelschmuck ein Geschenk Mozarts an Konstanze. Nach ihrem Tode Eigentum von Karl Mozart bis 1857; von ihm an die jetzige Besitzerin geschenkt.

Nach diesem Stück hat Josef Lange (Mozarts Schwager) ein Ölporträt Mozarts gemalt (nach 1791), das heute verschollen ist. Es existiert davon eine Photographie von F. Segl in Salzburg.

[1] Eine Nachbildung des Thelottschen Stiches im Mozartheft der Zeitschrift „Die Musik", IV. Jahrgang 1904/05, 1. Heft. – [2] Eine geborene Eschborn; ehedem Sängerin unter dem Namen Frassini. Später die Gemahlin des verstorbenen Herzogs Ernst von Württemberg. Im Jahre 1857 verkehrte sie viel im Hause Karl Mozarts in Mailand.

45. Angeblich Greuze: Mozart 1766

b) Wachsrelief [–]

Im Mozartmuseum (Katalog S. 28, Nr. 50). Aus rötlichem Wachs auf schwarzem Grunde. Der Überlieferung nach von L. Posch für Franz Xaver Wolfgang 1820 angefertigt. Auf der Rückseite die Aufschrift: „Der unterzeichnete Jugendfreund des Vaters widmet dieses dem Sohne zum Andenken. Berlin, 3. Februar 1820."

Nissen (Anhang S. 181) berichtet: „Büste [d. h. wohl Relief] aus Wachs, sehr gut getroffen, von Posch in Wien gefertigt. Professor Posch verkauft seine Büste klein in Wachs und in Gips."
Ein solches Exemplar liegt hier vermutlich vor. Nissen war übrigens die Existenz des Exemplars in Holz unbekannt.

c) Wachsrelief [31]

Besitzer: Geheimrat Dr. Max Friedländer, Berlin. Bemaltes, etwas beschädigtes Wachsmedaillon; Kopfhöhe: $6^1/_2$ cm. Künstler und Entstehungszeit unbekannt.

Vermutlich steht auch dieses Medaillon mit der Posch'schen Originalarbeit irgendwie in Zusammenhang. Es ist kaum ein Originalwerk.

26a. Das Posch'sche Gipsrelief [40]

Besitzerin: Fräulein Hildegard Lehnert, Bildhauerin in Berlin. Es ist im Nachlasse von Leonhard Posch in Berlin aufgefunden worden. In der Nasenpartie wesentlich abweichend vom Holzrelief, das darin naturalistischer ist. Das Haar des Zopfes aufgelöst. Entschieden ist eine leichte Idealisierung beabsichtigt. Vermutlich kurz nach Mozarts Tod in liebevoller Erinnerung entstanden.

27a. Silhouette [35]

Angefertigt im Jahre? In Kupferstich in 8°, bei Boßler in Speier 1795.

27b. Silhouette [–]

Angefertigt im Jahre? In Kupferstich in 8°, bei Hofmeister in Wien.

28. Mozarts letztes Bildnis [37]

Original: (seit 1894) in C. F. Peters Musikbibliothek, Leipzig.[1] Silberstiftzeichnung auf Elfenbeinkarton; Brustbild; 7,5 × 6,2 cm. Zeichnerin: Fräulein

[1] Die Vorbesitzer: bis 1843 Körners Mutter, Frau Marie Körner, geb. Stock; 1843 bis 1859 Kapellmeister Friedrich Förster; 1859 bis 1879 dessen Pflegesohn Karl Eckert; 1879 bis 1899 Konsul Bamberg.

Dorothea Stock.[1] Entstanden: in Dresden, am 16. oder 17. April 1789, im Körnerschen Hause (vgl. S. 189 f.).

Ein gutgelungenes, sehr wertvolles Bildnis, insbesondere weil es den kranken Zustand Mozarts unverkennbar wiedergibt. Es existiert davon ein älterer Kupferstich in 4° von Eduard Mandel (1858). Unsre Nachbildung ist nach dem Original.

29. Das angeblich Tischbeinsche Mozartbildnis [49]

Original: im Musikverlag André, Frankfurt am Main. Ölbild, Kniestück, 68×53 cm. Maler: angeblich Tischbein.[2] Gemalt: angeblich im Oktober 1790 in Mainz. Nicht signiert und nicht datiert.

Zur Geschichte des Bildes: Dieses ehedem vielumstrittene, heute im maßgebenden Urteile längst nicht mehr als Bildnis Mozarts geltende Porträt ist 1849 aufgetaucht. Mozarts Sohn Karl hat sich darüber am 17. September 1856 zum damaligen Besitzer C. A. André folgendermaßen geäußert: „Mit Bedauern sehe ich mich zur Steuer der Wahrheit gezwungen, zu bekennen, daß meine immer noch lebhaft erhaltene sichere Erinnerung in besagtem Gemälde keine Spur von Ähnlichkeit wahrzunehmen vermag, so zwar, daß, wofern es nicht ganz vollkommen erwiesen sein sollte, daß Tischbeins Originalgemälde wirklich das Porträt meines Vaters darstelle, ich sogar auf die Vermutung verfallen würde, daß ein Irrtum untergelaufen sei und es sich um eine ganz andre Person handle. Selbst in Nebendingen, wie zum Beispiel hauptsächlich in der Frisur, ist eine gänzliche Verschiedenheit von der von meinem Vater standhaft beibehaltenen Weise; es müßte höchstens sein, daß er sich aus Anlaß der Sitzung zu diesem Bilde absichtlich in diese so ganz von seiner gewöhnlichen abweichende Kostümierung versetzt hätte."

Auch der Vergleich des Bildes mit der Stockschen Zeichnung von 1789 läßt es ganz unmöglich erscheinen, daß wir hier ein Porträt des längst krank und elend aussehenden Meisters aus dem Jahre 1790 vor uns haben sollten.

30. Mozarts Totenmaske [–]

Verschollen. Abgenommen einige Stunden nach des Meisters Tode durch den Grafen Deym für sein Wachsfigurenkabinett, das er in Wien am Roten Turm unter dem Namen Müller hatte.

---

[1] Johanna Dorothea Stock (1760 bis 1832), genannt Tante Dora, ist die Schwägerin vom Oberappellationsrat Christian Gottfried Körner (1736 bis 1831), dem bekannten Gönner Schillers, der seit 1783 in Dresden wohnte; somit die Tante von Theodor Körner (1791 bis 1813). Als Tochter des Kupferstechers Stock in Nürnberg, bei dem Goethe das Radieren gelernt hat, war sie eine tüchtige Pastellmalerin und Zeichnerin. –
[2] Es könnte nur in Frage kommen: Anton Wilhelm Tischbein (1734 bis 1804), 1790 in Mainz.

46. D. van Smissen: Mozart 1766 (Eine Fälschung)

Konstanze Mozart besaß eine Kopie des Gipsoriginals. Beim Reinemachen der Wohnung fiel sie ihr eines Tages aus den Händen und zerbrach. Konstanze soll froh gewesen sein, daß das häßliche Ding endlich entzwei war.

B

Verzeichnis der anderen beigegebenen Bilder

1. Leopold Mozart, Wolfgangs Vater [1]

Mozartmuseum (Katalog Nr. 2). Ölbild, Bruststück, 89×70 cm. Maler: unbekannt. Gemalt: um 1760.

Ein idealisierendes Bildnis. Leopold stützt sich auf ein Exemplar seiner Violinschule. Da diese 1756 erschienen ist, muß das Porträt nach 1756, kaum aber vor 1760, entstanden sein. Näheres ist nicht bekannt. Jahns Annahme (Erstausgabe S. 3, Anmerkung), dieses Bildnis stelle Mozarts Großvater, den Buchbindermeister Johann Georg Mozart, dar, „einen stattlichen schönen Mann, dem aber weder Sohn noch Enkel ähnlich sehen", sei der Kuriosität halber angeführt.

2. Frau Anna Marie Mozart, geb. Bertel, Wolfgangs Mutter, etwa im fünfzigsten Lebensjahre [2]

Mozartmuseum (Katalog Nr. 1). Ölbild, Bruststück, 84×64 cm. Maler: unbekannt. Gemalt: um 1770 in Salzburg.

Vgl. die Bemerkungen in Bd. I, S. 40.

3. Konstanze Mozart [27]

Nach einer verschollenen Zeichnung von Josef Lange, entstanden in Wien 1783.

4. Konstanze von Nissen, ehemalige Witwe Mozart [41]

Original im Mozartmuseum (Katalognummer 26). Ölgemälde, Brustbild; 68×55 cm, gemalt von Hans Hansen in Wien 1802.

5. Mozarts Kinder Karl und Wolfgang [38]

Original im Mozartmuseum (Katalognummer 12). Ölgemälde, 70×56 cm. Gemalt im Frühjahr 1798 in Wien. Maler: unbekannt.

Links Wolfgang, 6½ jährig; rechts Karl, 13½ jährig. Die Angabe des Museumskatalogs (S. 9), das Bild sei 1802 von Hans Hansen gemalt, ist willkürlich und unrichtig. Karl Mozart war 1802 nicht in Wien.

6. Karl Mozart, des Meisters ältester Sohn, etwa im 28. Lebensjahre [42]
Original im Mozartmuseum (Katalognummer 14). Ölgemälde, 65×46 cm. Gemalt um 1812 in Mailand. Maler: unbekannt.

7. Wolfgang Xaver Mozart, des Meisters jüngster Sohn, im 34. Lebensjahre [43]
Original im Mozartmuseum (Katalognummer 11). Ölgemälde, 69×57 cm. Gemalt von Karl Schweikart in Lemberg 1825.

8. Aloysia (Luise) Lange, geb. Weber als Zemire in Grétrys Azor und Zemire [20]
Nach einem seltenen Stiche von Johann Esaias Nilson, 1784.

9. Melchior Freiherr von Grimm [4]
Nach einer Zeichnung von L. C. de Carmontelle etwa aus dem Jahre 1763, gestochen von Tardieu.

10. Christian Bach [8]
Nach dem Ölbilde von Matthieu in der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

11. Padre Giovanbattista Martini [14]
Ölbild von einem unbekannten Meister im Liceo musicale, Bologna.

12. Christoph Willibald Gluck [16]
Nach der Original-Gipsbüste von Houdon (Großherzogliche Bibliothek in Weimar).

13. Josef Haydn [17]
Reproduktion eines zeitgenössischen Stiches nach dem Gemälde von T. Hardy.

14. Michael Haydn [18]
Nach einer älteren Lithographie.

15. Pietro Metastasio [21]
Nach einem Pastell von Rosalba Carriera (Kgl. Gemälde-Galerie, Dresden).

16. Johann Adolf Hasse [24]
Nach einer Miniatur von Felicitas Hoffmann, geb. Sartori (Kgl. Gemälde-Galerie, Dresden).

17. Lorenzo Daponte [32]
Nach einer Zeichnung (?) von N. Rogers, gestochen von M. Pekenino.

47. Mozart 1776

18. Antonio Salieri [39]

Nach einer zeitgenössischen Lithographie von Fr. Rehberg in Wien, 1821.

19. Emanuel Schikaneder [36]

Nach dem Stiche von Löschenkohl in Wien.

C

Mozart-Denkmäler

1. In Grätz, ehedem im Garten des Musikhändlers Fr. Deyerkauf, 1792 errichtet

Nicht erhalten. Wurzbach schildert es in seinem Mozartbuche (S. 199), allerdings wohl nicht nach eigener Anschauung. Danach war es ein Bildnis des Meisters (ein Medaillon oder eine Büste), von Genien und Musen gehalten; die Göttin der Ewigkeit krönt es, und Minerva sticht den Neid zu Boden. Die Inschrift lautete: M[irabilia] T[ua] I[n] A[eternum] M[anebunt], zu deutsch: Deine Wunderwerke werden ewig bleiben.

2. In Rovereto, ehedem im Garten des Bankiers Antonio Bridi

Nicht erhalten. Es stand in einem kleinen Tempel und hatte die Inschrift: Qui a sola natura musice doctus musicae est artis princeps.

3. Ehedem im Park zu Tiefurt bei Weimar [50]

Errichtet 1799 von der Herzogin Amalie von Sachsen-Weimar. Es war nach einem Entwurfe von Klauer aus gebranntem Ton hergestellt. Inschrift: MOZART UND DEN MUSEN. Heute ist es nicht mehr vorhanden.

4. In Salzburg, auf dem Mozartplatze

Erzstatue von Ludwig v. Schwanthaler, im Guß vollendet am 22. Mai 1841. Inschrift: MOZART. Ein mißglücktes Werk. Es ist unbegreiflich, wie sich der Künstler den Meister so unwahr vorstellen konnte. Enthüllt am 4. September 1842.

Die Kosten, etwa 30000 Gulden, sind durch einen seit 1835 bestehenden Denkmals-Ausschuß in der ganzen Welt gesammelt worden.

5. In der Walhalla bei Regensburg

Marmorbüste, aufgestellt von König Ludwig I. von Bayern.

6. In Wien

Erzstatue von Hans Gasser (Wien). Enthüllt am 5. Dezember 1859 auf dem Friedhofe St. Marx; seit 1891 auf dem Währinger Zentral-Friedhofe. Inschrift: W. A. MOZART. Geb. 27. Jänner 1756. Gest. 5. Dezember 1791. Gewidmet von der Stadt Wien.

7. In Prag, im Garten der Villa Bertramka

Büste von Thomas Seidan. Enthüllt am 3. Juni 1876.

8. In Salzburg, vor dem Mozarthäuschen auf dem Kapuzinerberge

Kolossalbüste aus Erz von Edmund Hellmer (Wien). Nach dem Posch'schen Relief und dem unvollendeten Bilde von Josef Lange. Steht seit dem 8. April 1881 und trägt die pathetische Inschrift: „Jung groß, spät erkannt, nie erreicht." Geschenk einer Familie von Schwarz.

9. Wien, im sogenannten Mozarthause (Rauhensteingasse 8), das an der Stelle steht, wo Mozarts Sterbehaus stand

Bronzebüste von Joh. B. Feßler.

10. In Wien

Marmorstatue von Viktor Tilgner. Enthüllt am 24. April 1896.

11. Wien, Mozartbrunnen auf dem Marktplatze: Tamino und Pamina

Vom Bildhauer Karl Wolleck und Architekt Otto Schönthal. Enthüllt am 18. Oktober 1905.

12. In Dresden, in der Bürgerwiese

Von Hermann Hosäus. Marmor. Errichtet 1907. Eine Säule mit dem Namen MOZART, umringt von drei weiblichen Gestalten: der Träumerei, der Heiterkeit und der Anmut.

48. Grassi: Mozart 1785

IV

Gedichte auf W. A. Mozart

1

Der Knabe Mozart

von Albert Moeser (1835 bis 1900)

Lang oft saß er, in Klänge verloren, doch plötzlich mit Inbrunst
Sprang er empor und rief: „Habt Ihr Geliebten mich lieb?"
Wohl nach Unendlichem ist die Kunst ein Suchen und Sehnen,
Und ein Unendliches beut sich in der Liebe nur dar.

2

Die Entführung aus dem Serail

von David Friedrich Strauß (1808 bis 1874)

Das lustge Stück im Sinnbild nachzuahmen,
Möcht ich mit dieser Feder zeichnen können:
Dann setzt ich einen Bären, leicht zu nennen,
Geneckt von Liebesgöttern, in den Rahmen.

Erst tanzt der Bär, gleich einem jener zahmen,
Nach einer Pfeife, die wir alle kennen.
Dann sehn wir toll ihn hin- und wiederrennen,
Dem Amors Bienenstiche schlecht bekamen.

Doch wie? Du sprichst nur immer von dem Bengel.
Soll nicht des treusten Paares Liebe gelten?
Das Herz nicht gelten, das so feurig klopft?

Gewiß! Ich fühls. Sie singen wie die Engel.
Doch über alles geht mir – mögt ihr schelten –
Der alte Türke, nun sogar bezopft.

3

Figaros Hochzeit
von David Friedrich Strauß

Wo ist ein Sänger, so wie du, der Liebe?
Wo einer, der ihr wundersames Walten
In allen Arten, Stufen und Gestalten
Im Tongemälde so wie du umschriebe?

Vom ersten Knospen scheu verhüllter Triebe,
Bis wo sie sich zur Blütenpracht entfalten,
Vom Sinnenrausch, den keine Zügel halten,
Bis zum verzückten Seelenhauch: Ich liebe!

Hier hast du nun der saubern Liebesvögel
Ein ganzes Nest gepackt und ausgenommen
Und zeigst sie uns mit allen ihren Streichen.

Der ist kaum flügg. Der fliegt mit vollem Segel.
Ein dritter hat schon etwas abbekommen ...
Ein girrend Durcheinander ohnegleichen.

4

Die Ouvertüre zum Don Juan
(Verfasser unbekannt)

Es zucken Blitze durch des Himmels Höhn,
Es rollen Donner durch der Erde Tiefen;
Geweckt sind alle Toten, die da schliefen,
Daß sie vereint ans Werk der Rache gehn.

Doch Paukenschall, Trompetenklänge wehn
Die Schrecken weg, die Juan kalt umliefen;
Und, Gott und Engeln trotzend, die ihn riefen,
Wagt lächelnd er, der Hölle Macht zu schmähn.

So steht er da, der rasende Verbrecher,
Verdammt, verflucht, doch groß in seinen Sünden.
So fährt er hin in ewge Flammenqualen.

Dies Bild, zu kühn, zu fürchterlich dem Sprecher,
Darf nur Musik geheimnisvoll verkünden,
Darf Mozart nur, der Herr der Töne, malen.

5

Don Juan

Wie lustig rauschen hier des Lebens Bronnen!
Im Glase perlt der goldne Saft der Trauben.
Die Liebe lockt in dunkle Myrtenlauben.
In Lichterfluten hat der Tanz begonnen.

Doch hütet euch! Hier wird Verrat gesponnen!
Dämonenlust verachtet Treu und Glauben.
Die Unschuld würgt sie wie der Falk die Tauben
Und ist der Menschenrache leicht entronnen.

Nun aber werden die Erschlagnen wach;
Sie reden mit der Stimme des Gerichts.
Und dem Verführer reicht der Tod die Hände.

Noch einmal jubelt er im letzten Ach
Dem Leben zu, das schon zerrinnt in Nichts.
Mit allen Seligkeiten ists zu Ende.

6

Die C-Moll-Sinfonie
von David Friedrich Strauß

Auf zu des Daseins Gipfeln kühn hinan!
Wozu im Qualm der Niederungen zagen?
Versuchs, wie hoch dich deine Flügel tragen,
Und schwing dich auf bis zu der Sterne Bahn!

Wie? Hob mich zum Olymp ein luftger Kahn?
Welch goldne Lichter seh ich um mich tagen?
Und welch ein nie empfundenes Behagen
Dringt wie ein Himmelsstrom zu mir heran?

Schon reißt ein selger Übermut mich fort.
Hintanz ich, unter Göttinnen gereiht,
Vom Festgesang der Musenschar begeistert.

Titanen schau ich in den Tiefen dort.
Dumpf murren sie und rüsten sich zum Streit ...
Ein Wink von Zeus – und alles ist bemeistert.

7

Emanuel Schikaneder
von David Friedrich Strauß

Was schikanieret ihr den Schikaneder?
Der Käfer sei er, sprechet ihr mit Hohn,
Der auf des Adlers Schweife sich zum Thron
Jovis emporschwang, nicht mit eigner Feder.

Das Paar ist ungleich – das empfindet jeder:
Sterblich das Wort, unsterblich Ton um Ton!
Doch zog nicht einst im Schlaf ein Erdensohn
Aus ihren Gleisen Lunas Silberräder?

49. Der Tischbeinsche Mozart (Eine Fälschung)

Ist Eos mit Trithonos nicht vereint?
Ihn trifft kein Tod, ob auch sein Alter wächst;
Er ruht, ein Greis, im Arm des Ewigschönen.

Doch in der Göttin Rosenglut erscheint
Er selber jung – wie Schikaneders Text
Sich ewig neu verklärt in Mozarts Tönen.

8

Die Zauberflöte

von David Friedrich Strauß

Dem Gotte gleich, der aus den Torenstreichen
Der Menschenkinder Weltgeschichte flicht,
Hast du aus einem närrischen Gedicht
Ein tönend Werk erschaffen sondergleichen.

Schon warst du nahe jenen ernsten Reichen,
Wo jede Lebenstäuschung uns zerbricht,
Das Haupt umstrahlt von jenem reinen Licht,
Vor dem die bunten Erdenfarben bleichen.

Da schien der Menschen Tun dir Kinderspiel,
Du sahst den Haß in ewge Nacht verbannt,
Die Liebe sich für Weisheit mild verklären.

Der Erde Dank dir, Meister! Nah dem Ziel
Hast du, uns liebend noch, herabgesandt
Vorklänge von der Harmonie der Sphären.

9

An Mozart

von Friedrich von Bodenstedt (1819 bis 1892)

Als ich zum erstenmal, noch jung an Jahren,
Vernahm die Klänge deiner Zauberflöte,
Schien mir die Welt sich neu zu offenbaren,

Als sei des Lebenstages Morgenröte
Mir erst durch deinen Genius aufgegangen,
Nicht bloß von außen, auch im tiefsten Innern,
Wo deine Töne jubelnd widerklangen,
Als weckten sie ein seliges Erinnern
An alles Schöne, das ich je empfunden,
Nur nicht zum reinen Ausdruck konnte bringen.
Nicht war der Geist, doch war das Wort gebunden.
Was ich nicht sagen konnte, hört ich singen.

Und als ich heimgekehrt von langen Fahrten,
Im fernen Ost herangereift zum Manne,
Da hört ich Figaro. Süß offenbarten
Die Liebe mir die Gräfin und Susanne.
Und jetzt, in meines Lebens Abendröte,
Hör ich, wie weiland noch begeistert immer,
Figaros Hochzeit und die Zauberflöte
Und Don Juan – trotz aller Frauenzimmer,
Die er verführt. Schon schwand ein halb Jahrhundert,
Seit mich dein Genius begeistert.
Manch andern Meister hab ich auch bewundert,
Doch keiner hat mein Herz wie du bemeistert.

Wiesbaden, 26. 6. 1886.

V

Bemerkungen zu den Anlagen

Anlage II. Faksimile eines Briefes Leopold Mozarts an Wolfgang. Geschrieben am 4. Januar 1781 in Salzburg. Original in der Universitätsbibliothek zu Prag. Der Brief ist in Bd. I, S. 502 abgedruckt, indessen nur nach einer älteren unvollständigen Abschrift, da das Original erst später bekannt geworden ist.

Anlage III. Faksimile eines Briefes W. A. Mozarts an Fräulein Margarete Marchand und an seine Schwester. Geschrieben im Juni oder Juli 1783 in Wien. Das Original befindet sich im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien. Margarete Marchand, spätere Frau Danzi, wohnte damals im Hause Leopold Mozarts, dessen Schülerin sie war.[1] Der Text des bisher unveröffentlichten Briefes lautet:

A Mademoiselle M. Marchand et
A Mademoiselle Marie Anne Mozart
Salzburg

Beste Madselle Marchand
und liebste Schwester!

Glauben Sie und glaube Du kein Wort von allem, was meine Frau da drüber gebratzelt hat! Wie können wir am ersten Auguſt in Salzburg sein, wenn wir den 26.ten hier sind? Darf [d. h. Brauche] ich aber nicht notwendig den 26. hier sein, so sind wir auch gewiß den 1.ten Auguſt bei Euch.[2] Ich gratuliere Dir dann persönlich zu Deinem Namensfest. Auch in der Oktave kann ich Dir gratulieren. Lebe indessen wohl! Und auch Sie, beste Madselle, leben Sie wohl! Ich hoffe, Sie bald singen und Klavier spielen zu hören. Wir müssen das Namensfest mit einer Musik zelebrieren. Leben Sie beide wohl! Ich küsse Dich, liebste Schwester, von Herzen, und bin ewig

Dein aufrichtiger Bruder
W. A. Mozart.

[1] Vgl. Bd. II, S. 55 und 209, Anmerkung. – [2] Über Mozarts Aufenthalt in Salzburg im Herbst 1783 vgl. Bd. II, S. 35.

Anlage IV. Faksimile der Urhandschrift der Motette Ave verum für vier Singstimmen, zwei Violinen, Baß und Orgel. Entstanden am 18. Juni 1791 in Baden bei Wien. (Vgl. Bd. II, S. 246.) Das Original ist im Besitze der Kaiserlichen Hofbibliothek zu Wien. Es besteht aus zwei Blättern mit vier beschriebenen Seiten. Der lateinische Text lautet:

Ave verum corpus natum
De Maria virgine,
Vere passum immolatum
In cruce pro homine.
Cujus latus perforatum
Unda fluxit et sanguine,
Esto nobis praegustatum
In mortis examine!

Anlage V. Faksimile des Theaterzettels der Uraufführung der Zauberflöte in Wien am 30. September 1791. (Vgl. Bd. II, S. 270.) Ein Original dieser Rarität befindet sich im Mozartmuseum zu Salzburg. (Katalog S. 21.)

Anlage VI. Ein Blatt aus Mozarts Stammbuch, das im Original im Mozartmuseum zu Salzburg (Katalog S. 34 f.) aufbewahrt wird. (Vgl. Bd. II, S. 332.)

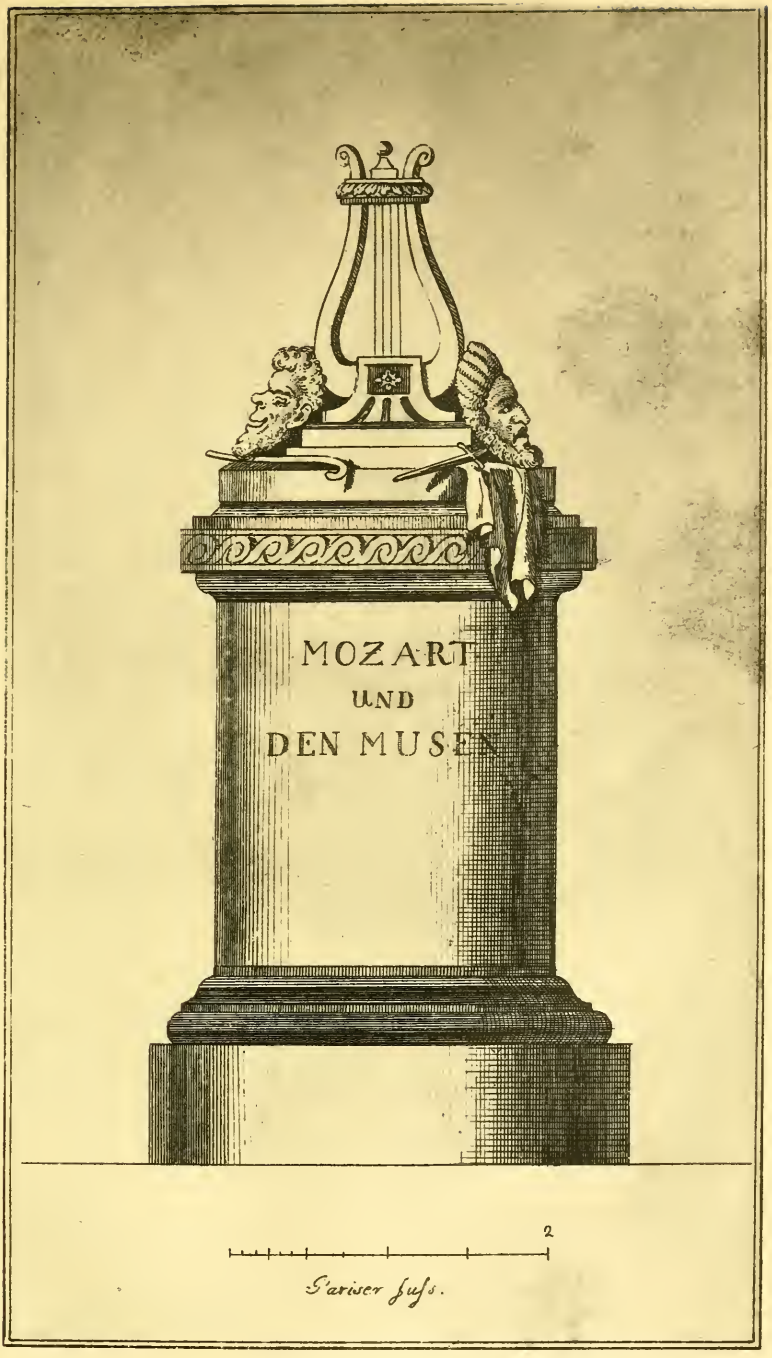
In Konstanzes Schreibweise lauten die Zeilen:

Was du einst auf diesem Blatte an deinen Freund schriebst, eben dieses schreibe nun ich tiefgebeugt an dich, Vielgeliebter Gatte! mir, und ganz Europa unvergeßlicher Mozart! – auch dir ist nun wohl – auf ewig wohl!! – – –

um 1 U. nach Mitternacht vom 4ten zum 5ten Dezember dieß jahres verließ er in seinem 36ten jahre – O! nur allzufrühe! – diese gute – – aber undanckbare Weld – – o gute! – 8 jahre knüpfte uns daß zärtlichste, hienieden unzertrennlige Band! – O! könnte bald auf ewig mit dir verbunden seyn

Deine äußerst betrübte Gattin
Constance Mozart née Weber

Wien den 5ten Decem. 1791



50. Klauer: Mozart-Denkmal in Tiefurt

Register

Aachen I 77
Abbos, Kapellmeister I 191
Abel, Friedrich I 90, 131, 134, 164, 293
Abraham a Santa Clara I 103
Adamberger, Valentin I 505, II 15, 18, 42, 46, 58
– Nanny, Gattin des Vorigen II 58
– Antonie, dessen Tochter I 505
Adelaide, Prinzessin I 81
Adelgasser, Anton Cajetan (Domorganist, Salzburg) I 35, 53, 74, 214, 305, 370 f., 372, 411, 429, 444
– Frau und Tochter des Vorigen I 371, 411
Adlard, H. II 357
Affligio, Giuseppe I 111, 146, 149, 151, 153 ff., 165, 172
Agata, Michel dall' I 324, 326, 342, 396
Agresta, Kastrat I 191
Aiguillon, Herzogin von I 88, 384, 385
Albani, Alessandro, Kardinal I 233 f.
– Villa (Rom) I 232, 234
Albany, Gräfin I 190
Albert, Gastwirt I 319, 320, 321, 339, 362, 367
Albrechtsberger, Johann Georg I 282, II 219, 280, 326, 343
Alceste (von Gluck) I 147, 172, 263, 277 f., 476, 478, 483
Alembert, d' I 109
Alfieri, Vittorio Graf I 190
Allegrandi, Sängerin II 189
Allegri, Domenico, Komponist I 188, 233, 240
– Graf I 178
Almaviva (im Figaro) II 32, 72 ff., 83, 308
Alt, von II 204, 220
Altemps, Fürst und Fürstin I 190, 233
Altmann, Familie I 39
Amadori, Impresario I 196
Amalie von Preußen I 77
Amalie von Sachsen-Weimar II 95, 367
Amann I 183
Amicis-Buonsolazzi, Anna d', Sängerin I 191, 221 f., 224 ff., 376, 389, 396, 424
Ammerling, Fr. von, Maler II 359
Amsterdam I 117, II 355
Ancien Régime I 27, II 77, 91
Andrade, Francisco d' II 127
André, Anton I 18, II 107, 338
– Johann II 207
– Julius II 338
Andretter I 267, 332
Anfossi, Pasquale I 20, 282, 294 ff., 478
Angiviller, Graf d' I 384
Antike Plastik I 120
Anti-Wagnerianer I 12, 22
Antwerpen I 97, 100
Aprile, Giuseppe I, 186, 191, 231
– Violinist I 231
Arco, Graf Anton Georg Felix I 79, 420, 438, 445
– Graf Eugen I 179 f.
– Graf Joseph I 372
– Graf Karl I 508 f.
– Graf Leopold I 332
– Gräfin I 223, 372

Ardinghello (von Heinse) I 174
Aretino, Pietro II 210
Arne I 131
Arnold, Ignaz Ferdinand Karl I 1, 8, II 314
– geb. Teyber, Sängerin I 395
Artaria, Musikalienhändler (Wien) II 53, 194, 284
Aste von Asteburg, Frau Marianne von I 208, 221, 226
Attwood, Thomas, Schüler Mozarts II 64
Auernhammer, Josefine von II 14, 189
Aumont, Herzog d' I 384
Auriſichio, Kapellmeiſter I 234
Augsburg I 33, 34, 72, 119, 120, 160, 235, 315, 321, 327f., 342, 394, 429, 453, 499, 511, II 61
Aulbone, Madame d' I 101
Ayas, Herzog d' I 384f.

Bach, Sebaſtian I 131, 342, 347, II 36f., 189, 190, 332
– Chriſtian I 16, 20, 90, 95, 128, 130, 131ff., 136, 164, 270, 285, 410, 441, 476, 480, II 366
– Emanuel I 131, 163f., 285, 289, 435, II 37
– Johann Ernſt II 326
– Johann Michael II 326
– Baron von I 384, 421, 430
Backford, Lord I 189
Backhaus II 208
Baden (bei Wien) II 198, 200, 202, 220ff., 244, 245f.
Bagaretti, Fräulein von I 119
Baglioni, Antonio II 101
– Coſtanza, Sängerin I 147, 152, 273
Balzac II 37
Bamberg, Konſul II 364
Bambini I 478
Baranius, Henriette, geb. Huſen, Sängerin (Berlin) II 193
Barba, Danieli I 179
Barbarini, Fürſt I 233
Barbarini, Fürſtin I 190, 233
Barbella, Violinlehrer I 191
Bariſani, Dr. Silveſter von (Salzburg) I 249, 301, 316, 371, II 52, 331
– Franz Joſef I 249, 373, II 52
– Sigmund, Dr. med. (Wien), Mozarts Arzt I 249. II 52, 276, 307, 315, 331f.
– Joſepha, eine Jugendgeliebte Mozarts I 223, 249, 322
Baroni-Cavalcabo, Joſefine von, geb. Gräfin Caſtiglione II 346
– von, Gatte der Vorigen II 344
– Julie, deſſen Tochter II 343
Barraud, Dr. med. I 50, II 275, 277
Barrington, Daines I 114, II 354
Bäsle, das, ſiehe: Marianne Thekla Mozart
Baſſi, Luigi, Sänger (Prag, Dresden) II 101, 102, 128, 292
Baſtardella, die, ſiehe Guari
Batka, Richard, Muſikſchriftſteller I 44
Batoni, Pompeio, Maler (Rom) I 236f., II 357
Battori, Kapellmeiſter I 230
Bauernfeld, Anton von II 242, 281
Bavorowski, Graf II 343
Beaumarchais II 69f., 78, 87, 90ff., 169, 318, 322
Beauvau, Fürſt I 118
– Fürſtin I 119
Becke, Johann Baptiſt, Flötiſt I 341, 362, 458f., 460, 482f., 498f., 500
Bedford, Lord I 87
Bedini II 235
Beecke, Ignaz von, Klaviervirtuos I 101, 276, 279, 332, 377, 395, 400, 429
Beethoven I 14, 15, 16, 26, 27, 173, II 40, 180, 243, 293
Bellari, Tänzerin I 191
Belmonte, Prinzeſſin I 192, 193
Beloſelski, Fürſt II 188f.
Benda, Franz, Konzertmeiſter I 75, 374, 380
Bentheim, de I 38

Benucci II 71, 216
Berchtold, Johann Baptiſt Franz Freiherr von, Mozarts Schwager I 42 f., II 52, 59 f., 339 f.
– Leopold von, Mozarts Neffe I 44, II 59 f., 63, 339–341
– Henriette von II 341
– F. A. M. von II 340
Berger, Karl Gottlieb, Violiniſt (Leipzig) II 193
Berlin, Berliner I 131, II 33, 36, 42, 43, 53, 60 f., 178, 185 f., 193 ff., 217, 271, 320, 343
Berliner Bibliothek I 165, 243, 294, 309, 353, 427, II 67, 71, 291, 366
Bern I 377
Bernacchi I 280
Bernasconi, Antonia, Sängerin I 147, 152, 198, 203, 206, 207, 245, 395
– Kapellmeiſter I 372
Bernhard, Dr. med. I 67, 68
Bertati, Giovanni II 106, 110, 163, 169, 171 ff.
Bertel, Wolfgang Nikolaus, Mozarts Großvater I 39
– Eva Roſine, Mozarts Großmutter I 39
Bertoni, Komponiſt I 410
Bertramka, Villa (Prag) II 95 f., 247, 341 f., 368
Bertuch II 214
Beſſon, Violiniſt I 386
Bettelheim, Anton II 69
Betti, Zaccaria I 179
Bettinelli I 180
Beyle, Henry, ſiehe: Stendhal
Bierling, Friedrich Samuel II 319
Binder, Friedrich (?) von II 322
Binetti, Tänzerin I 215
Biſchoff, Ludwig II 176
Bismarck I 27
Bitter, C. H. II 176
Blache, Tänzerin I 215
Blaiſe I 124, 478
Blanchard, Luftſchiffer II 230, 231
Blatternimpfung, Blattern I 85, 140 ff., II 275
Blumauer, Aloys II 318, 323
Boccaccio I 354
Boccherini, Luigi I, 20, 242, 264
Bode, Joh. Joachim Chriſtoph I 240 und Errata Bd. I
Bodenſtedt, Friedrich von II 371 f.
Böhm, Johannes, Schauſpieldirektor II 202
Bologna I 20, 184, 186, 189, 197 ff., 231, II 358, 366
Bombet, ſiehe Stendhal
Bonay, de I 384
Bondini, Pasquale II 94, 97, 98, 100
– Catarina (? Thereſe) II 101, 102, 194
Bonn II 33, 175
Bono, Joſeph I 276, II 49
Borgheſe, Fürſtin I 233
Born, Ignaz von, Hofrat II 44
Borromäiſche Inſeln I 200
Boſch, Frau verw. I 266
Boſe, Friedrich Karl von I 87
Boſton I 9
Boßler, Kupferſtecher II 363
Boufflers, Gräfin I 118
– Gräfin Amelia I 118
Boulogne, Madame de I 384
Bourbon, Herzogin I 383, 384, 385
Bourgade, Mr. de I 383
Boutmy I 136
Bozen I 177, 213, 220, 229, 260, 361, 369
Bracciano, Herzogin I 233
Braganza, Johann Karl Herzog I 145, 385
Brancas, Fürſtin von I 384
Brandl, Sänger II 53
Branka, Frau von I 340
Braun, Pater I 370
– Franz II 359
– Totengräber II 320
Breitbach, Joſeph Emmerich von, Kurfürſt von Mainz I 75
Breitkopf & Härtel I 2, 19, 28, 136, II 207, 327, 354
Breitkopf, Silhouettenmacher II 361

Brescia I 210
Bretfeld, Baron II 97
Bretzenheim, Graf, und Comteſſe I 336, 350, 363, 365
Bretzner, Chriſtoph Friedrich II 15 f.
Bridi, Kaufmann (Rovereto) I 208, 213, 230
– Giuſeppe Antonio, ſein Sohn II 367
Britiſches Muſeum I 116, 163, 186
Brochard II 208
– Frau II 209
– Johanna II 209
Broda, Oboiſt I 191
Broschi, Carlo, genannt Farinelli, Kaſtrat I 186, 231
Bruchſal I 73
Brühl, Graf I 279, 280
Brunetti I 315, 321, 403, 438, 499, 504, 506, II 62
Brünn I 140, 143, 165
Bruno, Giordano II 301
Brüſſel I 77, 78, 79, 80, 100
Bubna, General II 344
Buff, Adolf I 34, 511
Buffoniſten I 111
Bullinger, Joſeph, Abbé I 314, 318, 327, 332, 357, 362, 365, 367, 399, 406, 431 f., 434, 435, 446, 450, 456, 457, 463, 472 ff.
Bulthaupt, Heinrich II 30, 89, 105 f., 115
Buonſolazzi I 226
Buranello, ſiehe Galuppi
Burckhardt, Jakob I 13, II 116, 154
Burg, Hofmuſiker I 147
Burgtheater in Wien I 146, II 32, 42, 62, 216, 251
Burney, Karl I 240 f., 251, 276 ff., 282 ff., 293, 475
Buſſani, Francesco II 174
Buſſi, de I 384
Byron, Lord II 106, 112

Cabreſi, Sänger II 217
Cafaro, Pasquale I 191
Caffarelli, Sänger I 191
Calabritta, Ducheſſa I 193
Calais I 96
Calderon II 215
Caleazi, Muſiker I 191
Calmus, Georg I 124
Calſabigi, Raniero I 277, 395
Calviſſon, Marquis de I 383
Cambini, Giovanni Giuſeppe I 424, 474
Cambray I 100
Campra I 486
Canal, Graf II 97
Canavas I 386
Canitz, F. R. L. von II 323
Cannabich, Chriſtian, Konzertmeiſter (Mannheim, München) I 35, 74, 334, 345, 346, 359, 395, 417, 418, 421, 456, 457, 500, 504, II 208, 209
– Frau I 456, 481, 504
– Roſa I 33, 349, 395, 418, 504
Canova I 235, II 97
Canterbury I 96
Caratoli, Sänger I 147, 154, 210
Cardoni, Tenoriſt I 222
Caribaldi, Sänger I 147, 154
Carignan, Prinzeſſin I 79, 384
Carlotti, Marcheſe I 178, 180
Carmen II 119
Carmontel, L. C. I 46, 88, 116, 237, 384, II 353, 366
Caronni II 374
Carpani I 26, II 277
Carriera, Roſalba II 366
Caſanova I 190, 235
Caſelli, Kaſtrat I 230
Caſſel II 33
Caſtelbarco, Graf I 217, 225
Caſti II 66, 68
Caſtor und Pollux, Oper von Rameau I 123
Caſtries, Marquis de I 384
Cauſargue, Abbé I 386
Cavalieri, Katharina, Sängerin I 379, II 15 22, 30, 42, 46, 120, 174, 238
Caze, Madame de I 383

Ceccarelli, Antonio, Kastrat (Salzburg) I 447, 474, 504, II 207
Cetto von Kronstorff, Johann Karl II 13
Chabot, Graf I 119
Chabrillant, Herr von I 119
Chamfort I 346
Champagne, Madame de I 383
Charlotte Sophie, Königin von England I 89, 90, 93, 94, 95, 114
Charon I 195
Charpentier I 20, 125
Chartres, Herzog von I 87, 384, 385
Chartus, Madame de, geb. Guines I 422, 425, 427
Chelsea I 114
Chenin, Fürst I 119
Cherubin (im Figaro) I 166
Chiesa, Melchior I 209
Chigi, Fürst I 189, 233
– Fürstin I 233
Chodowiecki II 194
Chop, Max II 114
Chotek, Graf I 64
Christiani, Baron Nikolaus I 178, 180, 222
– Kanonikus I 229
Christo, Bartholomäus I 430
Chrysander, Friedrich, Musikschriftsteller I 12, 246, 492, II 170, 172
Cicero I 255
Cicognani, Giuseppe I 186, 198, 231
Cignaroli, Maler (Verona) I 178, 230, 237, II 357
Cignasanti, Vittorio Amadeo I 198, 243
Cimarosa, Dominico I 9, 186, II 42, 43, 66, 71, 90, 115
Civrac, Herr und Frau von I 383
Clam, Graf Christian II 95
Clavigo (von Goethe) II 42
Clemens XIV. (Ganganelli), Papst I 187, 188, 190, 197, 235, 240, 324
– Herzog von Bayern I 71
– Herzog von Sachsen, Kurfürst von Trier I 320, 334
Clementi, Muzio II 252
Clermont, Frau von I 87
Cobenzl, Graf I 88
Coblenz I 76, 77, II 33
Colla, Komponist I 410
Collalto, Graf I 64
Collé II 318
Colloredo, Hieronymus Graf von, zu Walsee und Mels, Erzbischof (Salzburg) I 35, 223, 253 ff., 256, 268, 272, 275, 290, 299, 305 f., 307, 311 ff., 319, 320, 321, 322, 324, 338, 368, 371, 372 f., 378, 406, 411, 419, 420, 423, 429, 441 f., 444, 445, 446 f., 460, 481, 497, 499, 504 ff., II 57, 325
– Graf, Vizekanzler I 64
– Graf Rudolf Joseph I 253, 505
– Gräfin, geb. Starhemberg I 253
Cöln I 77, 299
Colombo I 206
Colonna, Giovanni Paolo I 281
– Violinist I 239
– -Branciforte, Antonio, Kardinal I 184, 185
Coltellini, Marco I 149, 155, 156, 165, II 58
Comédie Italienne (Paris) I 123 f., 170
Concert spirituel (Paris) I 123, 173, 420, 422, 426, 430, 464, 465, 475, 476, 478
Condé, Fürst I 101, 385
Consoli, Tommaso, Kastrat I 300, 317, 341
Conti, Louis François Fürst I 88, 117, 118, 119, 126, 384, 386, 420, II 356
Cook, T. II 354
Corelli I 241, 264
Corilla, Signora, siehe Morelli
Cornaro, Bischof von Vicenza I 210
– Catarino I 211
Correspondance litéraire von Grimm I 108, 109 f., 111, 126, 160, 475
Cortoni, Tenorist I 191
Cosmi I 180
– Familie I 230
Costa, Abbate I 280

Costanzi, Kapellmeister (Rom) I 234
Cramer, Karl Friedrich II 314, 320
– Wilhelm, Kammermusikus in Mannheim I 386
– Frau, geb. Canavas I 386
Cremona I 230, 243
Cristofori, Musiker I 231
Croce, de la, Maler (Salzburg) I 40, 46, II 358, 360
Croy, Prinz I 96
Crux, Violinistin II 204
Curzon, Henri de I 30
Czerny, Karl II 293

Daffner, Hugo, Komponist I 24
Dalberg, Heribert I 482
– Karl von I 75
Danner, Christian I 328, 345, 346
– dessen Sohn I 367
Dante II 324
Danzi, Franziska, siehe Lebrun
– Margarethe, geb. Marchand II 55, 209, 375
– Franz II 209
Daponte, Lorenzo II 4, 67ff., 70, 89ff., 104ff., 110, 133, 142, 154, 163, 169ff., 171ff., 175, 210ff., 214, 239, 244, 292, 367
Darmstadt I 346
Dauer, Tenorist II 32
Daun, Feldmarschall I 69
David, Jacques Louis (Maler) I 118
Davis, Miß I 266, 267, 396
– Miß, Cäcilia, Schwester der Vorigen I 396
Davy II 357
Degenfeld, Graf I 154
Dekbel, Franz Paula I 75
Deiner, Joseph II 234, 282, 288
Deiters, Hermann I 1, 13, 29, 485, II 291
Dejardino, Impresario I 94
De Jean I 352f., 366, 367, 388, 392, 398, 405
Delafosse, Kupferstecher I 39, II 354
Demofonte, Oper von Metastasio I 114
Denis, Michael II 323, 324
Denoisterres I 475
Désormery I 478
Deutsche Oper in Wien und München I 374f., 377, 379f., 441, 452, 482, II 45f., 66
Deutsches Singspiel I 124, 170, 172
Devrient, Eduard II 77
Deyerkauf, Fr. II 367
Deym, Graf, genannt Müller II 281, 364
Dézèdes I 478
Dichtung und Wahrheit (von Goethe) I 108
Diderot I 109, II 57
Dietrichstein, Graf I 145, 375
Dijon I 101
Dillingen I 101, 102
Dingelstedt, Franz II 70
Ditters von Dittersdorf, Karl I 173, 275, 281, 282, 284, II 66, 71
Doles, Johann Friedrich, Thomaskantor (Leipzig) II 190, 326
Doll, Joseph I 191
Domenichino I 26
Donaueschingen I 102, 119
Don Fabio I 191
Dorfwahrsager (von Rousseau) I 168f.
Dori I 234
Dover I 96
Dresden I 131, 239, 254, 327, 341, 355 478, 490, II 72, 95, 102, 187ff., 195, 215, 217, 271, 320, 343, 368
Dresdner Galerie I 236, II 318, 366
Dubreil, Abbé I 327, 340
Duclos I 169
Duncker I 191
Duni I 124, 170, 386, 478
Dünkirchen I 97
Duport I 386
Duras, Herzog I 87, 384
Durazzo, Graf, Theaterintendant (Wien) I 63, 169
Durfort, Marquis de I 384
Dürnitz, Thaddäus Freiherr I 300
Durst, Frau verw. (München) I 270

Duschek, Dr. Franz (Prag) I 316, II 95, 96, 101, 187, 234, 326, 341f., 343
– Josefa, Sängerin (Prag), Geliebte Mozarts I 16, 49, 308, 316, 317, 470, II 62, 63, 95ff., 103, 187ff., 191, 223, 234, 235, 341f., 343
Dyk, Johann Gottfried II 319

Ebeling, Christoph Daniel I 240
Eberhardi, Sängerin I 147, 167
Eberlin, Johann Ernst, Kapellmeister (Salzburg) I 35, 53, 67, 163, 164, 254, 331
– Babette I 223, 322
Ebers, Georg II 253
Eberstein, Baron I 73
Ebert, Johann Jakob II 321
Eckard, Johann Friedrich (geb. in Augsburg) I 20, 84, 122, 125, 127, 164, 271, 385, 438
– Violinist I 136
Eckermann I 108
Eckert, Karl II 363
Edelbach II 310
Edelmann, Johann Friedrich I 127
Effingham, Lady I 189
Egmont, Gräfin I 119, 384
– geb. Richelieu I 119
Ehlers, Wilhelm II 43
Eichenberger I 316
Eichler, G., Maler I 62
Elektra I 486f.
Elisabeth Augusta, Kurfürstin von der Pfalz I 74, 334, 353, 461
Elisabeth, Erzherzogin I 140
Ella, John II 357
Emili, Graf Carlo I 178, 180
Emilia Galotti (von Lessing) I 276
Engel, Gustav II 77, 176
– Karl II 106, 173
– Hoforganist II 193
Engl, Johann Evangelist, Sekretär des Mozarteums I 512, II 273, 276, 351, 353, 355
England, Engländer I 279, 281, II 63, 64, 315, 317, 323
Enville, Herzogin von I 384, 385
Epersenne, Mr. d' I 384
Epinay, Mme d' I 111, 234, 384, 385, 422, 423, 456, 463
Epstein, Theodor II 176
Erthal, Kurfürst von Mainz II 207
Esser, Violinist I 499
Este, Marie Beatrice von I 214, 218, 224, 225
Esterhazy, Fürst Paul Anton I 71, II 188
– Bischof I 64
– General II 41
Ettore I 185, 198, 424
Eyck, Graf van I 79, 382
– Gräfin van, geb. Arco I 79, 85
Eybler, Josef II 272, 278, 382

Fabier, Ballettmeister I 215
Faißt, Immanuel I 51
Falchini, Sängerin I 215
Farinelli, siehe Broschi
Fauck(in), Frau I 375, 377
Faust I 26, II 105, 106, 109, 176, 306
Favart, Mme I 124, 169
Fechenbach, Baron II 53
Fedele, Kaufmann I 234
Fel, Mme de, Sängerin (Paris) I 386
Felicis I 282
Félix I 87
Fénelon I 100, 162, II 321
Ferdinand IV., König von Neapel I 165 193, 196, II 199, 208
– Erzherzog I 212, 214, 218, 224, 225, 252
Ferlendi I 315, 316, 349, 438
Fernay, Schloß Voltaires I 101
Ferradini I 130
Ferrandini, Giovanni I 212
Ferrarese, Signora II 216
Ferrari I 316, 499
Ferraris, Graf I 78

Feßler, Joh. B., Bildhauer II 368
Feuerstein, Dr. I 10, 29, II 290f.
Fiala, Josef I 498, II 62
Fioroni I 206
Firmian, Graf Franz Lactantius, Oberhofmeister (Salzburg) I 219, 223, 227, 320, 321, 371, 373
– Karl Joseph, Graf, Statthalter (Mailand) I 181f., 183, 184, 185, 187, 208, 209, 210, 212, 218, 224, 230, 231, II 319
– Johann Baptist, Graf, Erzbischof I 230
Fischart II 210
Fischer, Johann Christian, Oboist (Dresden) I 135, 136
– Ludwig, Bassist (Wien) I 136, II 18, 32
– (Wien) I 266
– Frau I 266, 269
– Komponist I 271, 417
Fischietti, Domenico I 254
Flaischlen, Cäsar I 417
Fleischer, Oskar I 1
Flies II 184
Florenz I 148, 187, 189, 190, 231
Fontenelle I 280
Forsell, John II 127
Förster, Friedrich II 363
Fracassini I 320
Francavilla, Fürstin I 194
Frankenberg, Graf Johann Heinrich, Erzbischof I 78, 100
Frankfurt a. M. I 75, 107f., 294, 407, II 33, 200ff., 217, 271
Franklin, Benjamin I 421
Franz I., Kaiser I 65, 66, 78, 97, 106
Franz II., Kaiser II 335
Franz, Erzherzog II 218f.
Fränzel, Ignaz I 74, 359
Französische Musik I 81, 84, 111, 122f., 136, 170f., 279, 252, 423, 424, 469, 475f., 491
Freisauff, Rudolf II 175
Freischütz (von Weber) I 354
Frescobaldi I 241
Friederike, Prinzessin von Preußen II 196
Friedländer, Max II 184, 363
– Ernst II 186
Friedrich der Große I 27, 77, II 36, 276, 319
Friedrich Wilhelm II. von Preußen II 185f., 193, 194, 196
Friedrich August der Gerechte von Sachsen II 95, 188, 190
Friedrich Christian von Sachsen I 81
Friedrich, Jakob Andreas, Kupferstecher I 62
Friedrich von Anhalt-Dessau I 512
Friesen, Baron von I 396
Frigeri, Giuseppe I 191
Fuchs, Aloys II 291, 292,
Fuggs, Josef II 340
– Marianne II 340
– Sophie Therese II 340f.
Fulda, Ludwig II 70
Fürstenberg, Fürst Josef Wenzel I 102, 103, 119, 143, 453
Fux, Johann Joseph I 163, 164, 278, 476, II 328

Gabrielli, Catarina, Sängerin I 185, 186, 217, 396, 401, II 95,
– ihre Schwester I 185
Galiani, Abbé I 26, 109, 118, 234
Gallitzin, Fürst I 87, 147
Galuppi, Baldassare I 126, 130, 131, 207, 282, 319
Gamera, Giovanni da I 260, 262
Gantter, Ludwig I 11
Gaoard I 190
Garcia, Manuel II 107, 128
Gaßmann, Florian I 173, 275f., 278, 281, 282, 283, 284, II 326
Gaspari, G. I 240
Gasparini, Quirino I 207, 410,
Gasser, Hans II 368
Gatti, Luigi, Kapellmeister I 230
Gauthier I 136
Gavinié I 385

Gazzaniga, Giuseppe II 68, 169, 172
Gebler, Tobias Philipp Freiherr von I 287, II 44, 253
Gellert I 87, 161, II 190, 321, 322
Gemmingen, Otto von I 417, 482, II 44
Genast, Anton II 100
Genée, Rudolf, Schriftsteller II 44, 135
Genf I 101, 377
Georg III. I 89, 90, 94, 114, 129, 161, 235
Gerber I 126
Gerl, Franz, Bassist II 279
Germani, Ferdinando I 183, 223, 226
Geßner, Salomon I 102, 142, 377, II 318, 321, 324
– Johannes I 102
Giardini, Felice de I 130
Gibelli I 231
Gieseke, Karl Ludwig (= C. F. Metzler) II 44, 253
Gilowsky, Ernst, Hofrat II 310
– Franz, dessen Sohn II 13, 309, 310
Giorgi I 279
Girelli, Sängerin I 215
Girzik, Xaver II 175
Giusti del Giardino, Graf I 178, 180
Giustiniani, Bischof von Verona I 178
Glatigny, Parlamentsrat von, und Frau I 383
Glatz, Kaufmann I 315
Gleim, Johann Wilhelm Ludwig I 354
Gluck, Christoph Willibald I 123, 125, 146, 147, 149, 172, 173, 174, 197, 246, 248, 263, 277f., 278, 279, 280, 281, 282, 284, 299, 379, 386, 395, 439f., 446, 475f., 478, 483, 489, 490, 491, II 33, 49, 103, 199, 248, 326, 366
Glucks Nichte I 278, 280
Goethe I 8, 26, 27, 34, 108, 231, 262f., 352, 479, II 31, 41, 42, 43, 105, 184, 249, 271, 276, 293, 302, 309, 321, 322, 323, 324, 325, 329f., 336, 364
– Walther von (Goethes Enkel) II 342
Goethe, Cornelia I 479
Goldhahn II 220
Goldoni, Carlo II 68, 106, 172, 322
Goldschmidt, R. P. II 360
Goncourt, die Gebrüder I 112, II 356
Gossec, Fr. J. I 423, 477, 478
Gotter, Friedrich Wilhelm II 184
Gottschick II 361
Gounod, Charles II 114
Grabbe, Chr. Dietrich II 106
Grabher, Johann Georg, Kanonikus I 34
Graf, Christian Ernst I 135, 136
Graff, Anton, Porträtmaler II 95
Grandaur, Franz II 176
Grassi, Josef von II 361
Gres II 203
Grétry, André Ernst I 410, 424, 430, 478, II 57, 327, 366
Greuze, Jean Baptist II 355
Grillparzer, Franz II 346
Grimm, Melchior Freiherr von I 88, 90, 95, 100, 108ff., 112, 122, 123, 125, 126, 141, 147, 150, 153, 154, 160, 263, 299, 331f., 357f., 373, 377, 378, 383, 385, 391, 392, 414f., 416, 417, 419f., 421, 422, 423, 425, 426, 431, 435, 439f., 443, 448, 451, 454, 462f., 475, 480, II 314, 321, 366
Gruber, Augustin II 344
– Frau, Gattin des Vorigen I 74
Grundlach I 136
Grünhof, Baronin II 362
Gschwender, Kaufmann I 419, 449f., 454, 460f.
Guadagni I 187
Guardasoni II 100, 103, 175, 187, 247
Guari, Signora I 185, 494
Gugler, Bernhard II 176
Guglielmi, Pietro I 9, 299
Guimard (Marie Madeleine Despréaux), Tänzerin I 477
Guines, Herzog I 422, 425
Guirlande, La, Oper von Rameau I 123
Güldner, Dr. med. II 277

Günther, Christian II 323
Guttenberg, Josefa von I 145
Gyrowetz II 292

Haag I 96, 97, 117, 133, 137, II 358
Haddik, Graf II 200
Hafeneder, Josef I 499
Haffner, Sigismund I 301, 364, 369
Haffner, Ulrich, Musikalienhändler (Nürnberg) I 74, 78, 96
Hagedorn, Friedrich von II 323
Hagenauer, Lorenz I 25, 41, 63 ff., 80, 85, 86 ff., 92, 106, 138 ff., 176, 238, 301, 332, 406, 411, 420, II 56, 356
– Frau Maria Thereſe I 56, 80, 86, 93, 102, 193, 201, 371
– Dominikus Cajetan I 75, 93, 171, 176, 267
– Ignaz I 75
Hahn, Albert II 274
Haibel, Jakob, Mozarts Schwager I 354, II 338
– Sophie, geb. Weber, Mozarts Schwägerin I 3, 354, 472, II 3, 4, 6, 237, 239, 277, 279 f., 294, 338
Hambacher, Adalbert II 95
– Frau, geb. Weiſer II 95
Hamburg II 175
Hamilton, William Graf I 192, 235
– Lady, erſte Gattin des Vorigen I 192, 193
– Emma geb. Hart, zweite Gattin I 235
Hamlet I 23, II 322
Hamm I 331
Hammerle, A. J. I 13, 29, 35
Händel, Georg Friedrich I 90, 129, 130, 163, 241, 247, 281, 345, 397, 476, II 36 f., 178, 329, 331
Hanſen, Hans, Maler II 365
Hanslick, Eduard, Muſikäſthetiker II 90, 117 f., 212 ff.,
Hardy, T. II 366
Harlem I 100
Harrach, Graf I 66, 68
Härtel, H. I 21
Haß I 372 f.
Haſſe, Johann Adolf I 130, 135, 138, 150, 163, 164, 172, 173, 174, 207, 214, 216, 217, 218, 238 f., 242, 253, 263, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 299, 317, 346, 355, 395, 396, 397, II 248, 366
– Fauſtina I 280
– ſeine Töchter I 281
Häßler, Johann Wilhelm II 188 f., 298
Hatzfeld, Gräfin II 205
Havand, Violiniſt I 386
Haydeck, Gräfin I 350
Haydn, Joſef I 8, 9, 20, 26, 71, 133, 137, 164, 173, 214, 251 f., 256, 257, 263, 276, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 285 f., 288 ff., 291, 340, 489, II 38 f., 44, 54, 60, 61, 194, 199, 216, 305, 307, 309, 326, 328 f., 332, 366
– Michael I 16, 44, 128, 133, 142, 164, 251, 275, 285, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 304, 305, 315, 319, 321, 322, 371 f., 373, 397, 429, 448, 489, II 53, 234, 286, 326, 366
– Frau, geb. Lipp I 142, 175
Haye, Mdme. de I 136
Haymann, Dr. med. I 98
Hebert I 384
Hecker II 238
Heckmann I 464
Hefner I 431
Heidelberg I 74
Heina, Waldhorniſt I 386, 432
Heinemann, Ernſt II 176, 351
Heinſe, Wilhelm I 8, 121, 174, 232, 233, 242, 344, 345, 347, 348, 354, 491, 499
Heintze, Albert I 511
Helbling, Thadäus, Maler (Salzburg) II 356
Hellerau I 478
Hellmer, Edmund II 368
Hellmuth, Sängerin I 467
Helmreichen von Brunfeld, Johann II 358

Helvetius I 109
Hénault, Präsident I 119
Henneberg, Kapellmeister II 271
Hensler II 253
Herberstein, Johann Karl Graf, Fürstbischof I 63, II 59
– Gräfin I 140, 143
Herder II 302, 325
Herkules I 252
Hermenche, Madame d' I 101
Hermes, Joh. Timotheus II 321, 322
Herzog, Kaufmann I 416
Heufeld, Franz von I 375, 378ff., 389f.
Heuß, Alfred II 38, 384ff.
Heyse, Paul II 106
Hildburghausen, Prinz I 65, 395
Hildegard von Hohenthal (von Heinse) I 174, 242
Hiller, Johann Adam I 136, 170, II 326
Hirsch, R. II 42, 353
Hirschberg, Eugen I 111
Hochbrucker I 84, 122, 386
Hochkirch I 69
Hofdämel, Franz II 186, 292f., 333
– Frau Magdalene, geb. Pokorny II 186, 245, 292f.
– Johann Alexander Franz II 292
Hofer, Violinist, Mozarts Schwager I 354, II 200, 201, 202, 236, 238, 239, 282
– Frau Josefa, geb. Weber, Mozarts Schwägerin I 354, 389, 472, II 3, 4, 6, 202, 203, 243, 270
Hoffmann, Cyrill, Tanzmeister I 189
– E. T. A. II 107, 110, 114, 305
– Felicitas II 366
– Leopold, Kapellmeister (Wien) I 20, 173, 276, 278, 281, 282, 319, 321
Hoffmeister, Franz Anton, Musikhändler (Wien) II 201, 202, 204, 205, 207, 209, 250, 327, 363
Hofmannsthal, Hugo II 350
Hohenasberg (Festung) I 121
Hohenembs I 190
Holbach, Baron I 109
Holl, Moritz, Dr. med. II 312
Holmes, Edward I 1
Holtei, Karl von II 106
Hölty, Ludwig II 323
Holzbauer, Ignaz I 75, 333, 347f., 349, 422, 448
Homer I 26, II 321, 324, 336
Honnauer, Leontzi I 20, 84, 125, 127, 164, 386, 420, 438
Hopffgarten, von I 87
Horaz II 145, 359, 370
Hörner, Frau Emilie verw. II 355
Hosäus, Hermann II 368
Houdon, Jean Antoine II 366
Hoyos, Marie Gräfin (Wien) II 359
Huber, Bratschist I 280, 282
– Ludwig Ferdinand II 70
Hüllmandel, N. J. I 435
Hummel, Bankier I 90
– Johann Nepomuk II 343
– Musikalienhändler I 135, 377, 397
Hüttenstein, Schloß I 39
Hyrtl, Jakob II 349ff.
– Josef, Dr. med. II 349ff.

Innsbruck I 177, 212, 220, 229, 260
Iphigenie in Aulis (von Gluck) I 278f., 475, 476, 478, 490
Istel, Edgar, Komponist II 362
Italiener, Italien, Italienische Musik I 9, 12, 20, 53, 111, 120, 121, 126, 130, 136, 163, 173f., 176, 177ff., 234, 239, 240, 241f., 246, 254, 260ff., 263ff., 281, 284, 290, 320, 341f., 358, 363, 424, II 174, 291
Jacobi, Georg II 323
Jacquin, Gottfried von II 102, 221, 309
Jahn, Otto, Mozartbiograph I 1, 10, 11ff., 17, 18, 21, 26, 29, 166, 168, 171, 237, 246ff., 255, 274, 295, 299, 463, II 9, 19f., 39, 40, 43, 85, 107, 114, 136, 180, 181f., 253, 272f., 291, 293, 308f., 322f., 350, 360, 361, 365

Jahn, Otto, seine Prüderie I 7, II 114f., 136, 308f.
Janiszewski II 343
Janitsch I 377, 378, 395
Jansen, Albert I 169
Jarnac, Graf I 119
Jélyotte, Sänger (Paris) I 118, 169, 386
Jenner, Dr. med. I 85
Jesuiten I 153, 171, 267, II 174
Jeunehomme, Mademoiselle, Klaviervirtuosin I 308
Joly, Rosalie, eine Jugendfreundin Mozarts I 329f., 332
Jomelli, Nicolo I 72, 73, 107, 121, 174, 191, 196, 206, 242, 299, 345, 476
Josef, Erzherzog, später Kaiser I 65, 111, 140, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 153, 154, 155, 165, 194, 218, 219, 224, 275, 287, 311, 374, 378, 379f., 505, 507, II 33, 44, 55, 59, 60, 66, 68, 69, 71, 94, 175, 199, 216, 252, 286, 319
Josefa, Erzherzogin II 139f., 144, 165
Juan, Don I 16, 250, II 74, 105f., 111f., 120, 128, 170, 370f.

Kainz, Josef II 74
Kalbeck, Max, Musikschriftsteller I 171, 294, II 104, 176
Kammerlacher, Frau Therese von II 357
Karl August Christian von Pfalz-Zweibrücken I 454
Karl V., Kaiser II 319
Karl, Prinz von Lothringen I 78
Karl Eugen, Herzog von Württemberg I 72
Karl Theodor, Kurfürst von der Pfalz und Bayern I 71, 74, 107, 328, 333, 335, 343ff., 346, 348, 350, 358, 361, 363, 364, 365, 368, 372, 388, 398, 440, 441, 448, 454, 464, 466, 468, 487, 489
Karl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig I 100, 141
Karlsbad II 345f.
Karoline, Königin von Neapel I 194, 196, 235
– Prinzessin von Nassau-Weilburg I 96, 97
Kaunitz, Wenzel Anton Fürst von I 65, 66, 145, 194, 195, II 56
– Gräfin, geb. Fürstin Öttingen I 192, 193
Kayser, Joh. Friedrich II 290, 309
Kaysersheim I 323, 325, 332, 460
Keiser, Sängerin (München) I 394, 400
Keller, P. S. I 171
Kelly, Michael II 68, 71
Kerpen, Baron I 76
Kerschbaumer I 218, 357
Kerst II 328
Keyßler, Johann Georg I 179, 188, 195, 232, II 322
Khünburg, Graf I 377
Kierkegaard, Sören II 107, 110, 111, 305
Kinsky, Gräfin Leopold I 65, 68, 69
Kirchgäßner, Marianne II 223
Kirchheimbolanden I 375, 376, 378, 387, 398
Kirchner, Violinist I 136
Klages, Adolf II 114
Klaß, Karl Christian, Maler II 358
Klauer II 367
Klein, Anton I 344, 347, 352, II 45f., 324f.
Kleinmayer, Theodor von I 506
Kleist, Ewald von II 318
– Franz Alexander von II 251
Klimrath J. B., Pianist I 125
Klopstock I 345, 484, II 321
Klosett, Dr. med. (Wien) II 277, 278, 280
Knigge, Ad. Frz. Friedr. von II 89, 319
Knöfferle, Fagottist I 191
Köchel, Ludwig I 18, 28, 363, 463, 512
Kohaut I 37, 173, 281, 282
– Flötist I 386
Kolb I 316
Komorzynski, E. von I 495, II 241, 243, 245, 254, 256, 290

König, Ludwig, Dr. med. (Kiel) II 359
– Friedrich August von II 188
Konstantinopel I 278
Kopenhagen II 336, 343f.
Kopfermann, Albert II 291
Körner, Christian Gottfried II 70, 95, 188f., 364
– Frau Marie, geb. Stock II, 70, 363
– Theodor I 505, II 70, 364
Körnermuseum II 188
Kößling, Max II 70
Koßmaly, C. I 11
Kotzeluch, Leopold (Wien) II 196
Kratzmann, Gustav II 95
Krebel, Gottlob Friedrich II 320
Kretzschmar, Hermann I 12, 111, 134, 174, 239, 279, 341, 475f., 493, II 180f., 273f.
Kreuser, Adam I 136, II 355
– Georg I 136, II 355
Kucharz II 328
Küffl, Hofmusikus (Salzburg) I 159
Kugler II 77
– Franz II 176
Kuhnau, Johann I 52
Künigl, Graf I 177
Kurz, Baron I 68
– Josef Felix, Schauspieler I 144
Kymli, Maler I 472

La Bove, Parlamentsrat I 383
Lacroix, Bibliophile II 173
Lafacie, Klaviermeister I 234
La Ferté, Mr. de I 383
La Houssaye I 479
L'Aigle, Graf und Gräfin de I 384
La Laurency, Chevalier de I 118
La Live, Mr. de I 383
Lamberg-Waldstein, Gräfin II 358
Lamotte, Violinist I 196, 281, 282
Lampugnani, Giovanbattista I 132, 203, 206, 209
Lang, Martin I 349, 366
Lange, Aloysia (Luise), geb. Weber, Sängerin I 16, 353, 354ff., 376, 387f., 389, 390, 392, 395f., 398, 399, 401, 413, 418, 443, 447, 449, 452, 455, 456, 462, 463, 464ff., 470ff., 481, 483, 484, 489f., II 3, 4, 42, 43, 46, 56ff., 251, 310, 366
– Fritz II 203
– Josef, Hofschauspieler, Mozarts Schwager I 4f., 354, II 3, 56f., 60, 282, 303, 307, 310, 361, 362, 365, 368
– Marie Antonie, geb. Schindler, erste Frau des Vorigen I 379, 396, II 56
– Josef, junior II 56
– Josefine II 57
– Martin II 57, 58
– geb. Boudé, Gattin des Vorigen II 57, 58
Langenmantel, Bürgermeister I 327
Lanzi, Maestro I 231
La Pottrie, de I 375
La Requière I 384
Laschi, Sänger I 147, 167
– Sängerin II 55
Laugier, Hofarzt (Wien) I 154, 157, 190, 278, 279, 281
Lauppert, Albert von I 174
Lausanne I 101
Lauzun, Amelia, Herzogin von, geb. Boufflers I 118
Lebensmittelpreise Anno 1763 I 96f.
Leblanc du Roullet I 278
Lebrun, Franziska geb. Danzi I 348, 465, 466, 468, II 209
– Ludwig August, Oboist I 465, II 209
Lecchi I 264
Lederer-Trattner II 327
Le Duc, Violinist I 386
Le Grand I 84, 125, 164, 386
Le Gros, Jean I 422, 464, 476, 477
Lehnert, Hildegard, Bildhauerin (Berlin) II 363
Leipzig I 478, II 33, 175, 178, 185, 190ff., 217, 320, 343

Leitzmann, Albert I 28
Lemberg II 343 f.
Lenau, Nikolaus II 106
Le Noble II 204
Lenz, Wilhelm von II 40
Leo, Leonardo II 248, 326
Leopold II., Kaiser I 64, II 68, 199, 218, 247, 249, 333 f.
– Großherzog von Toscana I 187, 226, 231
Leporello II 24, 108 ff.
Lerbach, Baron I 498
Lespinasse, Julie de I 118
Lessing I 276, II 242, 318, 320, 324, 325
Leutgeb, Josef, Hornist I 75, II 221, 225, 237, 239
– Frau II 222
Levi, Hermann II 77, 176
Lewald, August II 70
Lewicki, Ernst (Dresden) I 490
Lichnowsky, Karl Fürst II 185 ff.
Ligniville, Marchese (Florenz) I 21, 187, 231
Lille I 96, 97, 116
Lillebonne, Gräfin von I 384, 385
Lindau, Paul II 70
Linley, Thomas I 190
Linz I 64, 70, 138, II 35, 59, 206
Lionardo da Vinci I 49, II 336
Lipp, Ignaz I 75, 371
– dessen Tochter, spätere Frau Michael Haydn I 142, 175
Lissabon I 211, 385
Liszt, Franz II 72
Litta, Marchese I 182
Locatelli I 178, 179, 180
Lodi I 231, 417
Lodron, Graf I 429
– Gräfin, geb. Arco I 308, 371, 429, 444, 445
– Graf Domenico I 229
– Graf, Hofmarschall I 498
– Graf Septimo I 178, 180, 229
– Komtesse Luise von I 495, 497 f.
Lodron, Komtesse Theresia I 68
Loibl, Johann Martin II 225, 226, 245
Lolli, Antonio, Violinist I 213
– Giuseppe II 101, 102
– Josef, Kapellmeister (Salzburg) I 67, 254, 442, 444, 448
London I 8, 20, 29, 89, 96, 113 ff., 128 ff., 131, 161, 164, 189, 192, 231, 234, 247, II 41, 217, 354
Lorenz, Franz II 183
Lori, Michael II 318
Lory, Abbé de I 383
Löschenkohl II 367
Los Rios, R. de II 356
Lotter, Johann Jakob, Musikverleger I 36, 38, 56 ff., 72, 96, 120, 273, 331
– Frau I 57, 58, 60
Lotti, Antonio, Kapellmeister I 239
– Antonio, Waldhornist I 239
Louvre I 15, 117, 475, II 356
Lucchini I 270
Lucheſi, Andrea, später Kapellmeister in Bonn I 239, 334
Ludwig I. von Bayern II 335, 367
Ludwig XIV. I 123, 344
Ludwig XV. I 80, 81, 82, 83, 84, 87, 112, 122, 169
Ludwig XVI. I 106, 122, 426, II 92
Ludwig, Matthias II 253
Ludwigsburg I 72, 73, 107, 121,
Lugeac, General I 384
Lugiati, Pietro (Rovereto) I 178, 180, 209, 212, 213, 214, 230, 239, 396, II 357
Lulli I 122 f.
Luther I 27, 77
Lützow, Gräfin I 404
Luremburg, Marschallin von I 118
Lyser, Johann Peter II 101, 290 ff., 294 f., 314, 375

Macchiavall II 210
Maffetti I 211
Magalli, Signora, Sängerin I 136

Mailand I 96, 131, 180ff., 198, 201ff., 230f., 238, 239, 243, 245, 251, 259, 260, 285, II 217, 344, 358
Maillebois, Graf I 384
Mainz I 40, 75, 320, 467, II 53, 173, 175, 204, 207, 364
Majo, Francesco di I 174, 191, 210
Man, Horatio I 96
Manchon, Madame de I 383
Mancini I 281, 282
Mandel, Eduard, Kupferstecher II 364
Manfredini, Kastrat I 186, 231
Mannheim I 35, 40, 74, 325, 326, 328, 332, 343ff., 358, 366, 395, 417, 418, 440, 441, 452, 455, 481, II 33, 44, 53, 175, 203, 207, 306, 322, 359f.
Mannheimer Musik I 121, 126, 173, 276f., 284, 333, 344, 346, 347, 352, 363
– Theater I 329, 340, 344, 358, 482
Manni, Gennaro I 191
Manservisi, Rosa II 189
Mansfeld, J. G. junior II 362
Mantua I 179, 180, 242
Manzuoli, Giovanni I 94, 115, 130, 135, 187, 215, 216, 231
Mara, Gertrud Elisabeth, Sängerin I 494
Marcello I 264
March, Mylord I 91
Marchand, Kapellmeister I 471, II 55, 208
– Heinrich II 53, 55, 59
– Margarete, Sängerin II 55, 56, 209, 375
Marchetti, Apollonia, Sängerin I 191
– -Fantozzi, Maria II 235
Marcobruni, Abbate I 189, 233
Maria-Theresia, Kaiserin I 45, 65 68, 79, 83, 85, 106, 143, 144, 151, 153, 158, 160, 180, 196, 212, 224, 267, 299, II 36, 358
– Erzherzogin II 102
Marie, Königin von Frankreich I 81, 112
Marie-Antoinette, Königin von Frankreich I 106, 194, 299, 380, 425, 426
Marinelli II 242
Marmontel I 109
Maron, Anton, Maler I 234
Marpurg, Friedrich Wilhelm I 36, II 328
Martelli, Franz Anton I 102
Martin, Jean II 355
– Vinzenz, Opernkomponist I 478, II 68, 102, 242
Martini, Padre (Bologna) I 20, 131, 186, 188, 201, 202, 207f., 231, 235, 238, 240ff., 250, 275, 284, 293, 305ff., 317, 320, 326, 341, 346, 361, 363, 367ff., 376, 423, 424, 441f., II 328, 358, 366
Marx, A. B. I 279
Mascov, Joh. Jakob II 319
Massow, Frau Elisabeth von I 354
Matthieu, Maler II 366
Maurer, Julius I 347
Maximilian III., Kurfürst von Bayern I 71, 102, 104, 106, 293, 305, 317, 319, 325, 334, 339, 372, 440
Maximilian, Prinz I 66, II 361
– Erzbischof von Köln I 299, 334
Mayer, Zahlmeister I 219, 223, 225
– von I 266f.
– Harfenist I 386
– Kaufmann (Paris) I 414
Mayr I 84, 141
– Historiker I 230
Mazarin, Herzogin von I 384, 385
Mazzola, Caterino II 248f.
Mazzoni I 231
Mechel, Christian von, Kupferstecher I 88, 237, II 354
Medici, Maler I 237
Meier, Friedrich Sebastian, Bassist II 243
Meinardus, Ludwig I 113
Meißner, Alfred, Schriftsteller II 97, 251
– Josef, Sänger (Salzburg) I 159, 191, 267, 321, 331
Mekka, Die Pilgrime von (Oper von Gluck) II 57
Mendelssohn II 318, 319
Mengs, Rafael I 235, 237
Merian, Hans II 114, 160

Mérimée, Prosper II 106
Meschini, Antonio Maria I 179
Mesmer, Dr. med. Anton I 168, 170, 171, 266 ff.
– Frau, verw. Bosch 266, 268
– Josef, Vetter des Vorigen I 267
– Geistlicher I 266
Messias (von Händel) I 129, 345
Metastasio, Pietro I 8, 114, 150, 162, 175, 181, 184, 212, 216, 221, 236, 239, 243, 255, 260, 262, 277, 280, 282, 283, 299, 349, 353, 354 f., 396, 476, 478, 486, II 211, 247, 249, 319, 321, 366
Metzler, siehe Gieseke
Meurikofer I 196
Meyer, Hans, Kupferstecher II 354
Meyerbeer, Giacomo I 346
Mezier, Chevalier I 97
Michel I 319
Michelangelo II 114
Micelli, Caterina II 101
Migliavacca I 260
Milton II 324
Mirepoix, Marschallin von I 118
Mirow, Louis II 290
Miserere (von Allegri) I 187, 188, 233, 240
Misliwetschek, Johann, Opernkomponist I 199, 203, 219, 225, 231, 238, 282, 321, 324, 326, 331, 333, 341, 377, 403, 440, 474
Mithridates, König I 198, 243 f.
Mittermeyer I 278
Mitzler, Lorenz I 59
Mocenigo I 211
Modena, Herzog von I 183, 184
– Prinzessin von I 183, 184
Molière I 14, 418, II 90, 106, 172 ff., 319, 321
Molitor I 386
Mölk, Familie von (Salzburg) I 301, 332, 373, 420, 501
– Anton von I 501
Mölk, Josef von I 42
Moll I 506
Möller II 241
Monsigny I 124, 270, 478
Montacette, General I 384
Montblin, de, Parlamentsrat I 383
Montecuculi, Ludwig Franz von II 226, 227, 233
Montigny (Schloß) I 118
Montmorency, Herzog von I 96
Montrevel, Graf I 384
Monza I 410
Morella, Francesco II 174
Morellet I 109
Morelli, Maddalena I 190
Morgnoni, Bassano, Kirchensänger I 222, 224 f.
Mörike, Eduard II 98
Möser, Albert II 369
Mozart, Leopold, Mozarts Vater I 3, 4, 5, 10, 23, 25, 33 ff, 39, 43, 45, 48, 49, 55, 62, 106, 111, 114, 116, 120, 121, 123, 129, 130, 135, 150, 158 f., 163, 172, 175, 230, 234, 246, 254, 259, 275, 285, 291, 294, 305 f., 307, 311, 322, 325, 337, 340, 341, 369, 377, 410, 420, 427, 434, 480, 505 ff., II 4, 5, 7, 11, 19, 21, 33, 35, 49, 50 f., 52, 54, 65, 241, 274 f., 276, 280, 307, 315, 317, 336, 339 f., 354, 355, 357, 359, 361, 365, 375
– seine Werke I 34, 36, 37, 51, 52, 58 f., 164, 269, II 21, 347
– seine Violinschule I 36, 38, 39, 51, 56, 58, 62, 99, 101, 120, 164, 201, 427, 435
– seine Weltanschauung, Charakter und Bildung I 34, 38, 51, 55, 106, 112, 121, 122, 125, 127, 129, 134, 142, 148, 152, 161, 163, 165, 221, 226, 232, 237, 239, 247, 254, 306, 326, 366, 381, 394, 397, 420 f., 438, 463, 481, 510, II 49, 316, 318, 319 f.
– seine Briefe I 21, 24, 25, 28, 55 bis 104, 105, 138 bis 159, 176, 177 bis 228,

234, 238, 245, 246, 253, 264, 266 bis 273, 276, 314 bis 336, 339, 357 bis 416, 417 bis 461, 481, 494 bis 503, 507, II 16, 47 bis 64, 70, 241, 314, 339f., 354, 359, 375
Mozart, seine Reiseaufzeichnungen I 21, 135, 136, 178, 191, 230, 231, 233, 237, 239, II 354, 355
Mozart, Annamarie, geb. Sulzer, Mozarts Großmutter I 57
Mozart, Frau Anna Maria geb. Bertel, Mozarts Mutter I 3, 4, 25, 33, 39, 40, 45, 89, 95, 98, 106, 139, 143, 175, 192, 198, 217, 229, 230, 269, 307f., 316, 326, 330, 335, 337, 358, 367, 376, 388, 389, 390, 392, 398, 400, 408, 411, 414, 417, 420, 422, 430ff., 435ff., 439, 441, 442, 443f., 449, 455, 463, II 359, 360, 365
Mozart, Marianne, spätere Frau von Berchtold, genannt Nannerl, Mozarts Schwester I 1, 2, 3, 5, 26, 36, 42ff, 47, 75, 78, 84, 89, 91, 96, 97, 98, 99, 109, 110, 113, 117, 139, 142, 143, 153, 164, 175, 187, 192, 198, 208, 214, 217, 229, 237, 250, 269ff., 271, 314f., 317, 318, 322, 324, 325, 326, 331, 333, 335, 362, 365, 367, 376f., 378, 381, 383, 394, 397, 401, 406, 411, 422, 435, 445, 450, 496, 501, 503, 507, II 8, 35, 49, 52ff., 63, 70, 241, 313, 322, 327, 336f., 339ff., 354, 358, 359, 360, 361, 375
– Marianne Thekla, Mozarts Kusine, genannt das „Bäsle" I 323, 329, 330, 331, 332, 343, 395, 400, 420, 460, 483ff., 486, II 360
Mozart, Konstanze geb. Weber, Mozarts Frau I 2, 3, 5, 10, 21, 24, 26, 29, 39, 45, 250, 353, 354, 366, 376, 485, II 4ff., 31, 35, 41, 45, 50, 51, 56f., 58, 60, 63, 99, 107, 186, 195, 196, 197, 198f., 200ff., 216, 221ff., 243, 244ff., 246, 247, 251, 269ff., 280, 281, 291, 294, 304, 306, 308, 310, 314, 316, 327, 331ff., 336f., 341, 343, 344, 348, 353, 361, 362, 365, 375, 376
Mozart, Karl, Mozarts ältester Sohn I 7, II 55, 58, 63, 96, 187, 224, 230, 238, 239, 244, 246, 247, 270, 312, 335, 337, 341f., 344, 364, 365, 366
Mozart, Wolfgang, Mozarts jüngster Sohn II 246, 247, 270, 290f., 335, 341, 342 bis 347, 365, 366
– Franz Aloys I 315, 323, 324, 329, 343, 395, 420
– Joseph Ignaz I 420
Mozart, Viktoria I 485
– Antoni I 511
– Leopold I 511
– Philipp I 511
– Jakob I 512
– Fritz I 512
– Raimund II 361
Mozarts Vorfahren I 33, 34, 39, 40, 56, 511f.
Mozarts, W. A., Werke
Instrumental-Musik I 133, 134, 247f., 251, 252, 275, 283, 291, 292, 307, II 33
Vokalmusik I 52, 247f., 251, 293, 298
Londoner Notenbuch I 135
Klavier- und Violin-Sonaten I 84, 85, 88, 93, 94, 95, 99, 112, 116, 120, 133, 135, 142, 270, 275, 292, 300, 333, 349, 353, 361, 363, 378, 421, 440, 463, 470, 479, II 40, 56, 196, 285f.
Trios, Quartette, Quintette, Sextette I 22, 171, 227, 264, 275, 283, 292, 300, 353, 392, 403, 415, 417, II 37, 38ff., 40, 44, 60, 61, 183, 194, 196
Klavier-, Violin- und andere Konzerte I 22, 127, 287, 300, 303, 308, 316, 321, 349, 353, 392, 404, 422, II 37, 38, 55, 61, 62, 183, 191, 206, 234, 305, 345
Divertimenti, Serenaden usw. I 124, 214, 253, 275, 283, 286, 300, 304, 308,

316, 324, 327, 340, 364, 493, II 305
Sinfonien I 17, 121, 124, 133, 134, 135, 136, 166, 172, 173, 174, 251, 252, 253, 256 ff., 263, 283, 286, 287 f., 290, 291, 292, 325, 376, 403, 427, 430, 478 f., 492 f., II 33, 37, 52, 54, 97, 178, 183, 191, 206 f., 305 f., 372
Arien, Lieder I 349, 353, 355, 376, 389, 392, 401, 403, 410, 413, 470 ff., 483, 497, 498, 500, II 41, 43 f., 54, 55, 103, 183 f., 243, 322 f.
Tänze, Ballettmusik, Bandel-Duett u. a. I 124, 422, 477, 478, II 44, 203, 241, 303
Variationen, Präludien u. a. I 270, 271, 283, 324, 325, 364, 378, 458, II 37, 193, 305
Religiöse Musik I 22, 171, 176, 181, 250, 251, 267, 270, 273, 291, 293, 300, 305 ff., 308 ff., 328, 364, 367, 370, 429, 493, II 37, 41, 220, 233, 245, 246, 273 ff., 285
Sancta Maria I 308 ff.
Ave verum II 246, 376
Requiem I 2, 29, 176, II 239 f., 246, 269 ff., 278 f., 281, 344
Jugendopern I 12, 53, 111, 124, 134, 146, 148, 149, 150, 154 ff., 164, 165 ff., 168, 171, 173, 175, 198, 200, 203 ff., 208, 212, 214 ff., 221 ff., 230, 238, 239, 243 ff., 246, 248 f., 250, 251, 252 f., 255, 260 ff., 263, 264, 287, 293 ff., 296 ff., 299 ff., 305, 341, 389, 410, 424, II 94, 317
Idomeneo I 2, 298, 308, 476, 486 ff., 494 ff., II 94, 115
Zaïde I 492
Entführung I 2, 134, 296, 347, 492, II 4, 11, 15 bis 34, 42, 53, 55, 61, 95, 184, 193 f., 252, 265, 317, 369
Figaros Hochzeit I 2, 119, 166, 296, 298, II 37, 55, 61, 62, 63, 66 bis 93, 94, 97, 98, 102, 169, 176, 199, 207, 211, 213, 252, 260, 265, 342, 370
Schauspieldirektor II 42 ff., 66
Don Juan I 2, 8, 39, 47, 53, 130, 250, 296, 489, 491, II 27, 31, 67, 68, 74, 83, 84, 90, 94, 95, 96, 98 ff., 104 bis 177, 183, 204, 210, 211, 213, 215, 250 f., 260, 265, 286, 290, 317, 370 f.
Cosi fan tutte II 94, 115, 169, 199, 210 bis 217
Titus I 132, 476, 491, II 115, 234, 235, 247 bis 251, 253, 278, 317
Zauberflöte I 2, 22, 341, 347, 491, II 3, 8, 95, 99, 176, 184, 210, 211, 213, 215, 223, 224, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 243 ff., 246, 252 bis 268, 270 ff., 278, 281, 317, 328, 350, 373, 374, 376
Operntext-Frage I 7, 26, 352, II 30 f., 69 f., 77, 104 ff., 117, 176, 215, 257
Pläne und musikalische Fragmente I 21, 163, 422, 427, 477, II 66 f., 100
Don-Juan-Übersetzung II 31, 160, 290 f., 325 f.
Mozart, W. A., Charakter, Charakterzüge I 25, 40, 49, 113, 121, 123, 129, 134, 176, 183, 232, 233, 250, 316, 337 f., 352, 361, 363, 364, 391, 392, 399, 402, 403, 404, 407, 408, 431, 437, 439 f., 453, 455, 458 f., 463, 465, 473, II 3, 8, 24, 41, 49 f., 65, 205, 231, 245, 258, 268, 280, 283 ff., 300 ff., 314 ff.
– seine Einseitigkeit I 48, 49, 160, 161, 162, 367, 439, II 315, 317 f., 329
– musikalische Studien I 161, 163, 241, 249, 250, 352, 423, II 36 f., 328
– seine mangelnde Menschenkenntnis und Unselbständigkeit I 113, 307 f., 341, 346 f., 402, 405, 408, 478, II 300, 314
– seine Kurzsichtigkeit I 233, 414, II 312
– seine Tierliebe I 116, 320, II 222, 278, 311
– als Kritiker I 122, II 189, 324

Mozart, W. A., seine literarischen Kenntnisse und Befähigungen I 162, 351, II 30f., 41, 84, 91, 170, 324f.
– Sprachkenntnisse I 149, 161, 175, 188, 308, 366, 398, 477, 480
– als Dramatiker I 125, 299, II 30, 94
– als Reiter, Tänzer, Billard-, Kegel-, Lotterie-, Schachspieler I 3, 4, 320, 326, II 310, 315
– seine Frauengestalten I 39, 264, 296, II 23f., 25, 83, 85, 114, 125, 126, 176, 211, 308
– Verse von ihm I 43, 44, II 30, 311, 325
– als Orgelspieler und Orgelkomponist I 70, 97, 100, 138, 178, 197, 212, 220, 252, 315, 333, 342f., 388, II 188, 190
– als Violinspieler I 48, 191, 267, 308, 320, 321, 327, 395, 448, 452, II 188, 190
– Art seines Schaffens I 20, 120, 127, 128, 166, 167, 233, 241, 256, 257f., 286, 288f., 295f., 303f., II 21, 92f., 99f., 250, 295ff., 315
– seine Erfolglosigkeit bei Lebzeiten I 176, 234, 262, 264, 265, 341f., 463, 489, 491, II 94, 250, 281, 307, 314, 317
– sein Nachruhm II 317, 345, 347, 369ff.
– im Bild I 27, 28, 39, 40, 78, 88, 96, 105, 117, 178, 230, 235, 236f., 271, 307, 315, 361, 367, 369, 376, 384, 423, 441, II 189f., 194, 276, 313, 353 bis 365, 367f.
– im Urteile seiner Zeitgenossen II 303, 309, 317, 329
– starkes Gedächtnis I 47, II 315
– Neigung zur Mathematik I 49
– dämonische und romantische Elemente in ihm I 49, 128, 174, 262f., 264, 274, 287, 307, 354, II 38, 304ff.
– seine Briefe I 24, 25, 28, 35, 42f., 44f., 53, 217, 229, 232, 250, 253f., 291, 305f., 330, 337f., 349, 354, 373f., 375f., 387, 390, 392, 399, 403f., 413, 426, 430, 446, 463ff., 476, 477, 478, 483f., 505f., 508f., II 5, 7, 9f., 11f., 16, 19, 21, 23, 30, 33, 64f., 187, 195, 197ff., 201ff., 218 bis 240, 275, 280f., 302ff., 309, 310, 313, 315, 324, 359, 361, 375
Mozart, W. A., Beziehungen zum Freimaurertum I 10, II 41, 44f., 245, 247, 254, 255, 262
– als Wunderkind I 105, 107, 110, 114ff., 145, 148, 150, 153, 154, 160, 172, 179, 182, 186, 187, 189, 201f., 207, 218, 234, 245, 255, II 275, 284, 306, 317, 340
– sein frühester Stil I 129, 132, 133, 134, 168, 242
– Gesangsstudien I 135, 251
– wirkliche und angebliche Intrigen gegen ihn I 107, 146, 148, 149, 151, 173, 157, 165, 173, 203, 206, 207, 247, 367, 424, II 62, 68, 216, 247, 291f.
– Lieblingsgerichte I 208, 453, II 162
– und das Theater I 270, 341, 478, 504, II 325
– Beziehungen zu Salzburg I 33, 274f., 481, 482, 486, II 310f., 345
– Wohnungen in Wien II 14, 54, 206, 220, 310, 368
– seine körperliche Erscheinung I 105, 160, 161, 162, 193, 197, 198, 204, II 208, 251, 311f., 355ff.
– sein Naturssinn I 232, II 287, 310
– sein Deutschtum in Leben und Kunst I 152, 176, 249, 286, 339, 346, 352, 389, 391, 394, 475, 477, II 29, 33, 46, 66, 243, 316
– als Liebender I 233f., 249f., 302, 343, 354ff., 395, 405, 470, 483, II 4ff., 21, 24, 31, 32, 43, 211, 245, 265f., 291, 293f., 308f.
– als Freund I 26, 50, II 14, 286, 309
– sein Verhältnis zum Vater I 25, 37, 38, 50, 51, 161, 162, 321, 335, 398, 406, 408, 413, 440, 458, 482, 510, II 35, 307, 315

Mozart, W. A., am Klavier I 6, 47, 105, 108, 114 ff, 125, 135, 163, 177, 209, 223, 321, 327, 350, 364, 368, 391, 446, II 287 f., 307 f., 312, 313, 353, 356, 361, 362
– Italien, Italiener und I 9, 53, 130, 147, 160, 163, 174, 175, 176, 177 ff., 180, 213 ff., 220 ff., 228, 229 ff., 234, 239, 240 f., 246 f., 256, 257, 264 ff., 269 ff., 274 f., 283, 285, 290, 291, 326, 341 f., 368, 389, 391, 392, 399, 424, 444, 463, 465, 491, II 174, 213, 316
– und andre Musiker, Dichter usw. I 286 f., 288, 340 f., 476, II 67, 194, 210 f., 243, 247, 318, 322, 324 f.
– seine Krankheitsgeschichte I 27, 50, 64, 67, 68, 76, 85, 97, 98, 99, 102, 103 f., 106, 116, 139 ff., 145, 153, 160, 165, 179, 182, 191, 193, 195, 203, 233, 237, 270, 274, 307, 316, 386, 403, 437, II 9, 36, 52, 244, 269, 271, 274 bis 278, 280, 308, 312 f., 332, 362
– seine Heirat und Ehe I 37, 39, 250, II 4 ff., 9, 49 f., 199, 245, 276, 306, 308, 332
– sein Humor und Witz, Hang zu Hanswurstiaden I 40, 54, 141, 163, 182, 318, 359, 484, II 8, 31, 87, 186, 289 f., 291, 302 ff., 311
– sein Nachahmungstalent I 120, 304, 391, 402, 424
– sein unechter Schädel II 349 bis 352
Mozart-Anekdoten I 47 ff, II 69, 191 ff., 283 bis 294
Mozarteum und Mozartmuseum I 3, 21, 24, 30, 39, 41, 44, 46, 48, 80, 105, 355, 496, 511, 512, II 207, 245, 321, 333, 336, 338, 345, 347, 351 ff., 353, 355, 356, 360, 361, 362, 363, 365, 366
Muffat, Theophil I 173
Müller, Silhouettenmacher II 63
– Wenzel II 216
– -Deym II 281, 364
München I 70, 102 ff., 269 ff., 294, 317 ff., 347, 358, 366, 368, 372, 394, 440, 442, 455, 486 ff., 504, II 33, 58, 175, 208 f., 322
Münch-Fickler I 102
Mut I 279

Nagel, Josef Anton II 327
Nägeli, H. G., II 305
Napoleon Bonaparte I 25, 27, II 91, 92, 273, 275, 330, 336
Nardini, Pietro I 73, 121, 190, 231
Nassau-Weilburg, Prinzessin von I 96, 97, 361, 369
Nassau, Wilhelm von I 99
Naumann, Johann Amadeus, Kapellmeister (Dresden) I 260, 263, II 188 f., 190, 248
Nazari, Violinist I 239
Neapel I 189, 190, 191 ff,. 230, 232, 234 f., 239, 242, 263, 318 f., 324, 368, 377, 407, 440, II 42
Neapolitanische Schule I 121, 242, 263, 293, 345
Neefe, Christian Gottlob II 175, 176, 204
Nelson, Admiral I 235
Nero I 194
Neumann, Johann Leopold (Dresden) II 187 ff.
New-York II 67
Niccolini, Kastrat I 187
Niclas, Sophie II 190 f.
Nicolai I 287
Niederländische Maler I 78
– Musik I 136
Niemetschek, Franz I 1, 5, 7, 8, 9, 29, 212, 274, II 33, 36, 97, 101, 247, 250, 277, 283, 300, 303, 312, 314, 317, 329, 341, 343
Niese, Karl II 77, 176
Nietzsche, Friedrich II 259
Nilson, Johann Esaias, Kupferstecher I 62, II 366
Nimesgenos, Abbate I 234
Nissen, Nikolaus I 1, 4, 5, 10, 21, 24, 26, 29, 112, 162 ff., 164, 170, 274, II 7, 8,

9, 99, 101, 184, 198, 216, 225, 234, 253, 269, 277, 280, 282, 283, 290, 302, 303, 314, 316, 335, 336, 337, 338, 344, 353, 363
Noailles, Herzog, Marschall I 480
Nohl, Ludwig, Musikschriftsteller I 1, 7, 11, 24, 28, II 208, 359
Nottebohm, Gustav I 2, 13, 29, 37, 45, 422, II 362
Noverre, Jean George, Ballettmeister (Paris) I 277, 412, 422, 423, 440, 446, 476, 477 f.
Nürnberg II 201, 392
Nymphenburg I 70

Olivier, Barthélemy, Maler I 117, II 364
Ollenschläger, Kaufmann I 407
Olmütz I 139 ff., 144, 165
Oranien, Prinz von I 96, 97, 99, 117
– Prinzessin I 375, 398
Ordinger II 320
Ordonnez, Karl von I 280
Orleans, Herzog von I 88, 384
Orpheus, Oper von Gluck I 125, 263, 277 f., 279, 475, 478
Orsi, Violinist I 230
Orsini, Kardinal I 233
Ortes, Giovanni Abbate I 238 f.
Ortous de Mairan, Mr. d' I 119
Osmin (in der Entführung) II 17, 19, 29, 31, 32, 370
Ostad II 326
Osterwald II 321
Öttingen-Wallerstein, Fürst I 323, 324, 325, 332, 343, 395,
Ovid II 318

Paar, Graf I 66
· Gräfin I 68
Padua I 120, 212, 239, 249, 346,
Paesiello, Giovanni I 191, 242, 478, II 52, 66, 70, 242
Paganelli, Josef Anton I 120, 126
Paisible I 385
Palffy, Graf I 64, 65, 68
Pallavicini, Graf I 185, 198, 199, 231, 238
– Kardinal I 188, 190, 197, 233
Palotta, Matteo I 173
Pamina I 23
Papagena I 302, II 8, 268
Papageno (in der Zauberflöte) I 302, II 3, 8, 255 ff.
Paradies, Maria Theresia II 55
Paradisi, Pietro Dominico I 20, 126, 130, 164, 270
Parhamer, Ignaz, Jesuitenpater I 153, 158, 171
Parini, Giuseppe, Abbate I 214, 215, 252
Paris I 4, 20, 77, 82 ff., 98, 99 ff., 108 ff., 112, 113, 117 ff, 122, 164, 234, 263, 294, 299, 308, 334, 357 ff., 364, 365, 368, 382, 391, 397, 399, 403, 407, 415, 417 ff., 419, 441, 442, 462 ff., 469, II 69, 217, 273, 306, 322, 342, 368
Pariser Moden I 83
Parma I 211, 263
Parthey, Gustav II 189
Pasqui, Abbate I 230
Passau I 63, 224, II 59
Pasterwitz II 326
Pauer, Ernst II 345
Pechmann, Baron I 68
Pedemonte, Graf I 178
Peißer I 152
Pekekino, M., Kupferstecher II 366
Perez I 174
Pergolese I 111, 478
Perinet II 253
Pernat, Johann Nepomuk I 269, 271
Pernon I 384
Persephone II 257
Perusa, Graf I 423
Pesaro I 211
Pescetti I 130
Peters, C. F., Musikverlag II 353, 363

Peterskirche in Rom I 188, 196, 232, 233, II 114
Petrus, Apostel I 78
Pezzl, Johann II 320
Pfordten, Hermann von der, Musikschriftsteller (München) I 1
Philharmonische Gesellschaft in Bologna I 199, 200, 201 f., 238, 240, 306, 317, 320, 338, 341, 363, II 358
– in Verona I 209, 230, 240, 317, 320, 341, 361, II 357, 358
Philidor I 124, 125, 170, 386, 478
Piccinelli, Signora I 181
Piccini, Niccolo I 20, 130, 172, 173, 181, 242, 251, 340, 386, 424, 430, 439 f., 446, 475, 478, 489
– Baron I 180, 213, 229
– (in Ala) I 213, 219
Pichl, Wenzel I 173
Pick, Ballettmeister I 215
Pigage Nikolaus von I 107
Pilati, Pio I 231
Pinzger, Paul I 316
Pirckmayer, Friedrich I 13, 175
Pirolesi, Giovanbattista, Kupferstecher I 232
Pistozzo I 280
Ployer, von II 55
Podstatski, Graf Leopold Anton I 139 f.
Poggi, Sänger I 147, 154
Pohl, C. F. I 13, 29, 90, 113
Pokorny, Gotthard, Kapellmeister II 293
Polini, Sänger I 147
Pöllnitz, Baron I 72
Pompadour, Marquise I 79, 83, 112, 169
Pompeji I 195
Poniatowsky, Fürst I 373
Pont de Veyle, Mr. de I 119
Ponziani, Felice II 101
Popelka, Familie (Prag) II 96, 341 f.
Porpora I 280, II 169
Porta I 266
Posch, Leonhard, Bildhauer (Wien, Berlin) I 27, II 313, 362 f., 368
Potsdam II 44, 190
Prag, die Mozartstadt I 7, 29, 316, 512, II 33 f., 63, 64, 94 ff., 174, 187 f., 195, 217, 235, 247 ff., 269, 294 f., 320, 343, 375
Prato, del, Kastrat I 492
Predieri I 231
Preibisch, Walter II 16
Preßburg I 69
Prexl, Dr. I 450
Prinsecchi, Joseph I 208, 369
Prochazka, Rudolf von I 13, 29, II 34
Prophet, Der kleine, von Böhmischbroda (von Grimm) I 111, 147
Puchberg, Michael II 186, 196 ff., 199, 200, 216, 217, 220, 224 f., 228, 241, 245, 307, 333, 335
Pugnani I 264, 279
Punto, Johann I 423
Puschkin, Alexander II 106

Quaglio, Lorenz I 488
Quallenberg, Michael I 74
Quichotte, Don II 109

Raab II 56
Raaff, Anton, Tenorist I 328, 333, 359, 376, 399, 401, 410, 423, 441, 442, 469, 472, 479, 491, 498, 500
Rabelais II 210
Racine I 9, 243, 278
Radschopf, Johann II 350 f.
Raffael I 26
Raggazoni I 178
Rainer I 340
Rambo II 355
Rameau I 123, II 328
Ramm, Friedrich, Oboist I 349, 366, 388, 390, 392, 423, 443, 456, II 208
Randal, Dr. med. I 114
Rassel I 316
Raupach I 20, 164
Rauzzini, Venanzio, Kastrat I 138, 221, 222
Regensburg I 88, 103, 108, II 44, 206, 241, 242, 290

Reggio, Monsignore I 233
Rehberg, Familie II 225, 226
– Fr. II 367
Reicha I 377, 378, 395
Reichardt, Friedrich (Berlin) II 250
Reichenhall I 210
Reinecke, Karl II 183
Rembrandt I 14 ff., 232
Reutter, Georg, Domkapellmeister (Wien) I 69, 275, 282
Revelstoke, Lord II 354
Rezel I 130
Rheling, von I 56, 57
Ricci, Pasquale I 135, 397
Richelieu I 119
Riemann, Hugo I 126
Riemer II 302
Riesbeck, Johann Kaspar I 345
Rigel I 478
Righini, Vicenzo II 68
Ritschel, Johann I 74
Ritter I 74, 410, 423, 456
Robeck, Fürstin von I 384, 385
Robinig, Familie von (Salzburg) I 301, 450, 460
– Luise von I 450
Rochlitz, Friedrich, Musikschriftsteller (Leipzig) I 6, 7, 9, 26, 489, II 33, 101, 104 f., 117, 135, 142, 176, 191 ff., 250, 283, 291, 296 f., 303, 314
Rogers, N. II 366
Rohan, Herzog von I 119, 383
– Herzogin I 383
– Ludwig Fürst I 125, 384
Rom I 184, 186, 187 ff., 193, 195 ff., 231 ff., 235 f., 244, 251, 294, II 42
Romano, Giulio I 26
Romanoff I 373
Rosenberg, Graf I 187, 379
Rosetti II 326
Rossi, Abbate de I 234
Rossignol I 135
Rossini, Giacchino I 9, II 70, 74
Rothfischer, Paul, Violinist I 387
Rothmayer, Ludwig II 348 ff.
– Josef II 351 ff.
Rotterdam I 97, 100, 117
Rousseau I 109, 127, 168, 169, 263, 478, II 316, 322, 324, 325
Rovereto I 177, 178, 213, 229, II 367
Rubens I 78, 97
Rüdesheim I 76
Rudhard I 317
Rudolph, Johann Josef, Hornist (Paris) I 425, 477
Rumbeck, Gräfin, geb. Cobenzl II 14
Rust I 315
Rutini I 214
Rychnowsky, Ernst I 29

Sacchini I 20, 242, 251, 478, II 169
Sachsen, Prinz Xaver I 190
– Prinz Anton II 102
Sachsen-Teschen, Fürst Albert I 143
Saint-Aubin II 360
– Frau von I 122
Saint-Foix, G. de I 13, 28
Saint-Odile, Baron I 197, 233
Sainte-Beuve II 91
Salern, Joseph, Graf I 339
Sales I 271, 322
Salieri, Antonio I 50, 278, 282, 284, 379, 458, II 66, 67, 68, 71, 199, 216, 218, 238, 277, 291, 331, 343, 366
Sallaba, Dr. med. II 278
Salzburg, Salzburger Hof, Salzburger I 22, 33, 35, 53, 148, 151, 171, 175, 239, 245, 249, 251, 254 f., 256, 267, 268, 272, 274, 290, 293, 299, 300, 428, 473 f., 502, II 12, 33, 35, 41, 49, 105, 241, 245, 306, 325, 336, 345, 367, 368
Salzburger Musik I 35, 53, 164, 173, 254, 292, 305 f., 473
Sammartini, Giovanbattista I 20, 182, 206, 242, 251, 264
San Angelo, Fürst I 189, 234
San Carlo, Teatro (Neapel) I 196
Sancho Pansa II 109

San Fermo, Marchese I 178
Sankt Gilgen I 39, 40, 43, 269, II 52 ff., 59 f., 339 f.
Sankt Goar I 76
Sankt Wolfgang I 269
Santi Barbieri, Musiker I 191
Santoro I 318, 324
Saporiti, Teresa, Signora, Sängerin (Prag) II 101
Sarselli, Peter I 74
– Fräulein I 74
Sarti, Giuseppe I 299, II 66
Sartine, de I 87, 384, 385
Sartini, Giuseppe I 121
Sartorelli, Signora I 180, 230
Sartorini, Kastrat I 198, 204, 205
Sassone, il, siehe Hasse
Sauerau, Graf I 220
Saullich, Angelo II 356
Sauvigny, Mr. de I 383
Savioli, Louis Aurel, Graf I 334, 350, 363
Scarlatti, Domenico I 278, 281
– Josef I 173, 279, 281, 282, 373, II 248
Scipio I 255
Schachtner, Andreas, Hoftrompeter (Salzburg) I 2, 49, 53, 91, 170, 294, 492, 495 f., 497, 502
Schack, Benedikt II 278, 282
Schädel, O. II 173
Schaffhausen I 102
Schatz, Georg II 318
Schefer, Leopold II 293
Scheidemantel, Karl II 215
Scherer I 377
Schetky, Christoph I 136
Scheurleer, F. I 13, 107, 136, II 355, 358
Schick, Ernst, Kapellmeister II 207
– Margarete, geb. Hamel, Sängerin (Frankfurt) II 207
Schiedenhofen, Joachim von I 390
Schikaneder, Emanuel I 495, 496, 497, 498, II 44, 71, 175, 223, 228, 234, 241 ff., 244, 247, 253 ff., 271, 278, 281, 282, 290, 325, 367
Schikaneder, dessen Frau II 242
– dessen Sohn II 237, 270
Schiller, Friedrich I 342, 345, II 70, 95, 188, 242, 324, 325, 364
Schlichtegroll, Friedrich von I 1, 2, 3, 6, 8, 9, 29, 36, II 302, 313, 314, 317
Schlick, Joh. Konrad II 286
Schlik, Graf I 63
– Gräfin I 63, 65
Schlosser, Johann Aloys I 1, 161
Schmalfuß, Pater I 234
Schmalz, Kaufmann I 362, 415
Schmidt, Anton I 279
– Kapellmeister (Augsburg) I 61
– Karl Ludwig, Sänger (Wien), dann Theaterdirektor in Salzburg II 52
– Klamer II 323
– Leopold I 1, II 183 f., 357
Schmieder, Heinrich Gottlieb II 175
Schneeberg (Erzgebirge) II 70
Schneider, Louis II 42, 43
Schobert, Anton I 126
– Johann I 16, 20, 84, 122, 125, 126, 127 f., 129, 133, 141, 164, 285, 342, 397, 420, 479
Schönaich-Carolath, Prinz C. II 106
Schönberg, Matthias II 321
Schönbrunn I 64, 65, 139, 160, II 42, 358
Schönthal, Otto, Architekt II 368
Schopenhauer, Arthur II 301 f.
Schraishuon, A. I 11
Schrattenbach, Franz Anton Graf I 140, 143, 148
– Sigismund Graf, Erzbischof von Salzburg I 69, 94, 143, 148, 150, 158 f., 164, 175, 185, 253, 255, II 325
Schröter, Friedrich Ludwig II 175, 176
– Samuel I 435
Schubart, Daniel I 54, 121, 345
Schuhbauer, L. II 326
Schulz, Detlef I 287, 493
– Johann Albrecht Peter, Pianist I 239
Saint-Julien, Madame de I 384, 385

Schumann, Robert II 305
– Ignaz, von Mannsegg II 344
Schünemann, Georg I 135
Schurig, Volkmar II 71f.
– Wilhelm, Kantor II 71f.
Schuster, Joseph I 326
Schütz, Karl, Kupferstecher I 354
Schwan, C. F. I 346
Schwanthaler, Bildhauer II 367
Schwarz, Familie von II 368
– Trompeter I 372
Schweikart, Karl, Maler II 366
Schweitzer, Anton, Kapellmeister (Weimar, Gotha) I 347, 374, 380, 448, 465
– Franz Maria II 205
Schwencke, Thomas, Arzt I 98
Schwetzingen I 73, 74, 107, 121, II 207
Schwindel, Friedrich I 397
Schwingenschuh, Familie II 221f., 226
Secco-Recitativ II 117f.
Seeau, Josef Anton, Graf, Intendant I 269, 317, 319, 338, 339, 341, 358, 441, 442, 446, 448, 452, 460, 464, 494, 496, 502
– Gräfin I 319
Segarelli, Pater I 191, 234
Segl II 362
Seiberth II 326
Seidan, Thomas II 368
Seligmann, Angelo II 70
Semler II 190
Serrarius, Hofrat I 366
– dessen Tochter I 404
Seul I 377
Sever II 176
Severy, Mr. de I 101
Sevilla II 70, 72ff.
Seyfert, Johann Gottfried, Kantor I 61
Seyffert, Sängerin (Gräfin Haydeck) I 350
Seyfried, Kapellmeister II 44
Seyler, Abel I 467
– Friederike Sophie II 253
Seylersche Truppe I 467
Shakespeare I 9, 14, 23, 26, 489, II 215, 242, 323, 324
Sichling, Kupferstecher II 357
Sickingen, von I 417f., 469
Silbermann, Gottfried II 188
Simrock, Fritz II 71f.
Smissen, Dominikus van II 355f.
– Jakob van II 356
Smith, Amadeus Wilhelm II 319, 328
– Johann Christoph I 129
Sokrates I 118
Solzi, Sänger I 216
Sonnenfels, Josef von II 320
Sonnleithner, Leopold I 237, II 104
Sophie Charlotte, Königin von England I 89, 90, 94, 114
Sozialismus II 316
Spagnoletta, Signora I 186, 231
Spandau, Hornist I 136
Spaur, Graf I 177, 180, 219
Spengler II 321
Sperger I 173
Spieß II 328
– Christian Heinrich II 175
Spitzeder, Antoni I 75, 94, 175, 370f., 372
Spitzner, Thomas II 337
Spolverini, Marchese I 178
Spork, Graf Johann Wenzel I 153
Stadler, Anton, Klarinettist II 183, 200, 201, 205, 220, 234, 235, 247, 309
– (in Salzburg) I 316
Stadtler, Max, Abbé II 272
Stage II 61
Stamitz, Anton I 430
– Johann Karl I 424, 430
– Karl I 430
Stamm I 353
Starhemberg, Comtesse I 253
– Johann Anton, Graf, Major I 428, 438
– Josef, Graf I 428, 438, 444, II 63
Stark, Kanonikus II 61
Starzer I 37, 173, 280
Stegmayer, Mathäus II 42

Stein, Georg Andreas, Orgelbauer (Augsburg) I 58, 72, 75, 315, 322, 323, 324, 328, 331, 342
– Nanette, spätere Frau Streicher I 342
– Frau von Stein (Weimar) I 231
Stendhal I 1, 8ff., 26, 112, 122, II 39f., 90, 154, 211, 301, 344
Stephan, Josef Anton, Hofklaviermeister (Wien) I 20, 282
Stephan(ie) der Jüngere (Gottlieb Stephan) II 15, 30, 42, 58, 319
Stiepanek, J. N. II 98
Stock, Kupferstecher II 364
– Johanne Dorothea II 70, 189, 276, 313, 364
Stolberg, Prinz Gustav Adolf I 190
Stoll, Josef II 220, 233, 236, 246
Storace, Nancy, Sängerin II 64
– Stephan, Komponist II 64
Storck, Karl, Musikschriftsteller I 1
Stormont, Lord I 278, 280
Straßburg I 126, 412, 451, 453, 460, 481
Strauß, David Friedrich II 369ff.
Streicher, Johann Andreas I 342
Strinasacchi, Regina II 285f.
Stuart, Karl Eduard, Prätendent von England I 190, 236
Stuttgart I 107, II 343
Suard I 109
Suarti, Sängerin I 221
Sulla I 260ff.
Sulzer I 57
Süßmayer, Franz Xaver, Schüler Mozarts II 223, 225, 227, 229, 230, 233f., 236, 237, 247f., 270, 272ff., 280, 282
Swieten, Gottfried van I 37, 154, 417, II 36f., 281, 282, 307
– Gerhard van II 36

Tamino (in der Zauberflöte) I 302, II 3
Taneth, Milord I 93, 114
Tannhäuser I 490
Tanucci, Marquise I 192
Tarantina I 191
Tardieu II 366
Tartini I 264, 279, 340, II 328
Tauber, Johann Daniel, Nürnberger Drucker II 173
Tausendundeine Nacht I 162, II 321
Taxis, Fürst von I 101, 103, 179, 180, 223, 324, 325, 326
– Fürstin I 179
Telemach (von Fénelon) I 100, 162
Tellez siehe Tirso
Temple (Palais) I 117f.
Tenducci, Giustino Ferdinando I 130
Terradellas, Domenico I 174
Terrasson, Abbé II 253f.
Tesi, Vittoria, Sängerin I 395, 396
Tessé, Gräfin I 79, 82, 85, 88, 112, 384, 385
– Graf I 87, 384
Teyber, Hofviolinist (Wien) I 37
– Elisabeth, Primadonna, dessen Tochter I 138
– Therese, deren Schwester I 267, 395, II 32
– Anton II 188
– Franz I 267
Thelott II 362
Thormälius, Gustav II 357
Thorwart, Johann II 4, 7, 11, 13
Thun, Johann Josef Graf I 34, II 97
– Wilhelmine Gräfin, geb. Ulfeld I 276, 278, 505, II 97
– Graf I 59
Thurn, Johann Baptist Graf I 34
Tibaldi, Tenorist I 138, 216
Tichatschek, J. A. I 490
Tieck, Ludwig II 194
Tiefurt bei Weimar II 367
Tilgner, Viktor II 368
Tindi, Baron II 54
Tirlemont I 77
Tirso de Molina II 106, 173, 174
Tischbein, Anton Wilhelm, Maler II 364
Titus, Kaiser II 249f.

Tizian I 9
Todeschi, Baron I 178, 229
Todi, Luiza II 249
Toeschi, Johann Baptist I 74
– Karl Joseph I 74
Tomaselli, Frau Elise (Salzburg) I 354, 357
Tomasini, Luigi I 71, 72
Torricella, Musikalienhändler (Wien) II 56, 61
Toscani, Schauspieler I 401
Tournère I 386
Tourneux I 126
Tourton & Baur, Bankiers I 384, 386
Tozi I 271
Traetta, Tommaso I 174, 476
Trattner, Thomas Johann von II 327
– Frau Therese von II 14, 40, 326
– Franziska Xaveria II 327
Trautmannsdorf, Graf und Gräfin I 501
Treitschke II 215
Trial I 478
Triendl I 361
Trier I 320, 334
Troger, Leopold I 209, 214
– Marianne I 208, 221
– Kaplan I 217
Troja I 486f.
Trudaine, Herr von I 118
Tschudi, Baron I 192
Tuma, Franceško I 173
Turenne, Fürst und Fürstin I 384
Turin I 209, 238
Türkenopern II 15f., 29
Turner II 354
Türrschmidt II 190

Ulfeld, Graf I 65
Ulibischeff, Alexander von I 1, 10f., 489, II 16, 19, 24, 26, 32, 39, 85, 107, 114, 128, 133, 136, 180, 214
Ulrich I 135
Umlauff, Ignaz I 379
Ungarn I 69, 147, 149
Uslingi, Familie (Rom) I 189, 233f.
Utrecht I 117
Uttini, Tenorist I 230
Uz, Peter II 323

Valentin, Karoline I 102
Valentini, Gaetano I 318
Valotti, Antonio, Padre I 212, 230, 346
Vanhall, Johann I 20, 173, 276, 281, 282, 284
Varesco, Giambattista, Abbate I 486, 487, 494ff., 498, 500, 502, II 67
Varese, Sängerin I 198
Vasquez, Pater I 234
Vaupel II 176
Vendôme, Madame I 94
Venedig I 96, 174, 202, 208, 210, 211, 216, 238, 239, 259, 260, 326, 342, 396, II 169, 319
Ventarini I 281, 282
Vento, Mattia I 130
Verona I 178, 179, 180, 212, 213, 230, 238, 242, 396, II 357
Veronese, Paolo I 212
Versailles I 80ff, 85, 100, 113, 122, 123, 170, 344, 386, 425, 426
Vestris I 138
Vesuv I 194, 195
Viardot-Garciä, Pauline II 107
Vicenza I 210
Victoire, Prinzessin I 85, 369, 385
Vierville, Madame von I 118
Vigano, Ballettänzer I 191
Viol, W. II 176
Virgil I 195, 232, II 324
Visconti, Monsignore I 280
Vogel, Emil II 353
– Frau Marie II 360
Vogler, Joseph I 333, 345ff., 367, 373, 387, 397, 438, II 292, 343
Vogt, Johann Sebastian I 75
Voltaire I 101, 111, 150, 424, 480, II 85, 316, 324, 325
Vulpius, Christian August II 42, 89, 271

Wagenseil, Georg Christoph I 20, 90, 120, 145, 214, 281, 282, II 95
Wagner, Richard I 12, 22, 27, II 69, 72, 180, 210, 253, 330
Wahr II 100
Walderſee, Graf Paul I 16
Waldſtädten, Baronin II 10f., 12, 14, 49ff., 52, 58, 314
Waldſtein, Gräfin (Wien) II 358
Walhalla bei Regensburg II 367
Wall, Gräfin I 384, 385
Wallau I 69
Walſegg, Graf Franz II 272f.
Walter, Friedrich I 74, 344, 348, 401
Waſſerburg I 70, 273, 337
Watteau, Anton I 26f., II 92
Weber, Aloyſia ſiehe Lange
– Frau Cäcilie, geb. Stamm I 250, 353f., 469, 472, 507, II 3, 7, 10ff., 13, 50, 236f., 277
– Franz Anton I 353
– Fridolin I 353f., 376, 387, 388f., 395, 396, 399f., 418, 449, 452, 455, 462, 464ff., 470, 481, II 3, 12, 299, 319
– Genoveva, geb. Brenner I 353, II 336
– Inſtrumentenmacher I 136
– Joſepha ſiehe Hofer
– Karl Maria von I 341, 346, 353, II 336
– Max Maria von I 353
– Sophie ſiehe Haibel
Weidemann I 90
Weidmann I 379
Weigand, Wilhelm I 26f.
Weigel, Sängerin I 505
– Violinelliſt I 280
Weigl, Joſef II 292
Weimar I 351, 380, II 42, 95, 217, 271, 336, 345, 347, 367
Weingartner, Felix II 44
Weinlig, Chriſtian Traugott, Baumeiſter I 235
Weiſer, Ignaz Anton II 95
Weiße, Chriſtian Felix I 162, II 318, 323
Weißkern, Friedrich Wilhelm I 169, 170
Welti, Heinrich I 279
Wendling II 176
– Johann Baptiſt I 74, 348, 364, 366, 367, 375, 388, 390, 391, 392, 395, 398, 410, 415, 417, 422, 423, 424, 443, 456, II 203
– Dorothea, deſſen Frau I 348, 492, 499, II 203
– Auguſta, beider Tochter I 348, 349, 388, 392
– Franz Anton, Bruder des Vorigen I 74, 348
– Eliſabeth, deſſen Frau I 74
Wenzel I 73, 75, 94
Werner, R. M. I 287
Werther (Göthes) I 250, 262f., II 31, 322
Wezlar, Raimund, Baron II 229, 310
Wider, Giovanni, Kaufmann I 209, 210, 211, 238
Wieland, Chriſtoph I 327, 347, 351f., 373, 374, 380, II 50, 253, 318, 321, 322, 325
Wien, Wiener I 20, 120, 138ff., 144, 145, 152, 165, 172, 176, 266ff., 276, 280, 281, 282, 374, II 42, 44, 51, 66, 94f., 175, 217, 219, 235, 242, 254, 270f., 282, 322, 325
Wiener Schule I 20, 134, 173f., 276ff., 283, 284, 290, 302, II 274
Wien, Geſellſchaft der Muſikfreunde I 240, 294, II 375
– Hofbibliothek II 272, 376
Wiesbaden I 75
Wieſer I 357
Wilder, Victor I 1, 477
Willebrandt, Johann Peter I 79
Wilſchegg, Graf I 64
Winckelmann I 100, 230, 232, 234, II 318
Winter I 136
Witkowski, Georg J 479
Wlaſſak I 146
Wohanka II 326
Wolf, Dr. med. (Olmütz) I 141, 165

Wolfegg, Graf I 72, 147, 414
Wolfenbüttel, Herzog von I 97
Wolleck, Karl, Bildhauer II 368
Wolzogen, Alfred von, Intendant I 1, II 114, 142, 176
Woschitka, Franz Xaver I 317, 338
Wranitzky II 253
Württemberg, Ludwig Prinz von I 101, 103
– Ernst von II 362
Wurzbach, Konstantin I 13, 30, II 353, 362, 367
Würzburg I 320, II 201
Wüst, Oberst I 75
Wyzewa, Theodor von I 1, 13 ff., 28, 52, 82, 122 ff., 126, 127, 131, 136 f., 164, 167 ff., 171, 172 ff., 242, 252, 256, 257 f., 264, 274, 283 ff., 285, 287 ff., 295, 300, 309 ff., 404, II 243, 252, 306, 310, 357

Yppold, Franz von I 42

Zappa I 397
Zardt, Georg I 75
Zeil, Ferdinand Graf, Erzbischof von Chiemsee I 293, 323, 338, 350
Zelter II 293 f.
Zeschinger, Dechant I 321
Ziani, Pietro Andrea I 173
Zichy, Graf II 55, 56
Ziegenhagen, Franz Heinrich II 323
Zingoni, Giovanbattista I 135, 136
Zinzendorf, Gräfin I 64, 67
Zoffany, Maler I 237, II 354
Zorrilla, José II 106
Zürich I 101
Zweibrücken, Prinz von I 70, 71, 73 f.

Inhalt des zweiten Bandes

Seite

Die Meisterjahre 1781 bis 1791

XX. Beginn von Mozarts Selbständigkeit. Konstanze Weber. Mozarts Heirat und Ehe. 1781. 1782 3

XXI. Die Entführung aus dem Serail. 1781. 1782 15

XXII. Die Jahre 1782 bis 1786 35

XXIII. Aus den Briefen Leopold Mozarts. 1781 bis 1787 47

XXIV. Figaros Hochzeit. 1786 66

XXV. Mozart in Prag. Josefa Duschek. Die Uraufführung des Don Juan. 1787 94

XXVI. Don Juan. 1787 104

XXVII. Mozarts letzte Sinfonien. Andere kleine Werke. 1786 bis 1790 . . 178

XXVIII. Mozart in Dresden, Leipzig und Berlin. 1789 185

XXIX. Mozarts Lebensumstände in den letzten Jahren. Seine Reise nach Frankfurt. 1789 bis 1791 196

XXX. Così fan tutte. 1790 210

XXXI. Aus Mozarts letzten Briefen. 1791 218

XXXII. Das Jahr 1791. Emanuel Schikaneder. Der Titus 241

XXXIII. Die Zauberflöte. 1791 252

XXXIV. Mozarts letzte Tage. Das Requiem. Mozarts Krankheitsgeschichte. Des Meisters Tod und Begräbnis. Sein Grab 269

XXXV. Mozart-Anekdoten. Mozartiana 283

XXXVI. Mozart als Mensch und Künstler 300

XXXVII. Die Lage der Familie Mozart bei seinem Tode. Konstanzens Verhalten. Ihr ferneres Leben. Nikolaus Nissen 331

XXXVIII. Leopold von Berchtold. Karl Mozart. Wolfgang Mozart 339

Anhänge Seite

II. Zum Streite über Mozarts Grab und den angeblichen Mozart-Schädel . . 348

III. Ikonographie

A. Die Bildnisse W. A. Mozarts. 1762 bis 1791 353

B. Verzeichnis der anderen beigegebenen Bilder 365

C. Mozart-Denkmäler 367

IV. Aus den Gedichten über Mozart 369

V. Bemerkungen zu den Anlagen 375

Register 377

Verzeichnis der Tafeln

1. Leopold Mozart
2. Anna Marie Mozart
3. Mozart im Galarock 1762
4. Carmontelle: Melchior Freiherr v. Grimm
5. Carmontelle: Ein Konzert der Familie Mozart in Paris 1763
6. Zoffany: Mozart mit dem Vogelnest 1764
7. Ollivier: Tee beim Prinzen Conti im Temple
8. Matthieu: Christian Bach
9. Helbling: Mozart 1767
10. Cignaroli: Mozart in Verona 1770
11. Battoni: Mozart mit der Notenrolle 1770
12. Mozart an der Harfe 1770
13. Elfenbein-Miniatur 1771
14. Padre Martini
15. K. Chr. Klaß: Mozart im Alter von 17 Jahren
16. Houdon: Christoph Willibald Gluck
17. Hardy: Josef Haydn
18. Michael Haydn
19. De la Croce: Mozart als Ritter vom goldnen Sporn 1777
20. Nilson: Aloysia Lange geb. Weber als Zemire
21. Rosalba Carriera: Pietro Metastasio
22. Saint-Aubin: Mozart in Paris 1778
23. Elfenbein-Miniatur 1777
24. F. Hoffmann: Johann Adolf Hasse
25. De la Croce: Die Familie Mozart 1781
26. —: Mozart im Alter von 24 Jahren
27. Josef Lange: Konstanze Mozart 1783
28. —: Mozart 1782
29. Breitkopf: Die Geschwister Mozart am Klavier 1783
30. Josef Lange: Mozart 1783
31. Wachsrelief Mozart 1786
32. N. Rogers: Lorenzo Daponte

33. Posch: Mozart um 1786
34. Bosio: Mozart am Spinett 1787
35. Boßler: Mozart-Silhouette
36. Löschenkohl: Emanuel Schikaneder
37. Dora Stock: Mozart 1789
38. Mozarts beide Söhne um 1798
39. Fr. Rehberg: Antonio Salieri
40. Posch: Gips-Relief 1786
41. Hansen: Konstanze, Mozarts Witwe als Frau von Nissen
42. Karl Mozart
43. Schweikart: Wolfgang Xaver Mozart
44. Mozart 1763
45. Angeblich Greuze: Mozart 1766
46. D. van Smissen: Mozart 1766 (Eine Fälschung)
47. Mozart 1776
48. Grassi: Mozart 1785
49. Der Tischbeinsche Mozart (Eine Fälsch.)
50. Klauer: Mozart-Denkmal in Tiefurt

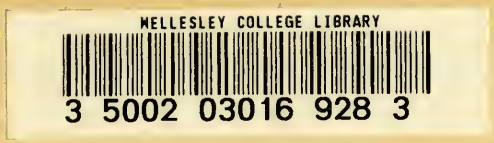
ERRATA

Seite 32, Zeile 5 von unten, lies: Teyber
„ 42, letzte Zeile des Textes, füge ein: in Berlin
„ 53, Anmerkung, lies Marchand
„ 221, Brief 324, Zeile 3, lies: passée statt poussée
„ 223, Brief 326, Zeile 2, lies: Criez
„ 235, Zeile 17, lies: che gusto
„ 239, Zeile 7, lies: eben um ein Essen ins Bürgerspital
„ 295, letzte Zeile der Anmerkung, lies: 1815 in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung
„ 362, Nr. 24: Zeichner: Bosio; Stecher: Sasso
„ 375, Zeile 18/19, lies: da drüben gekratzelt hat!
„ 378, statt Baron Bach lies: Baron Karl Ernst von Bagge

Druck der Offizin W. Drugulin
Einbandzeichnung von E. R. Weiß

Date Due

Library Bureau Cat. no. 1137


MELLESLEY COLLEGE LIBRARY
3 5002 03016 928 3

ML 410 .M9 S42 2

Schurig, Arthur, 1870.

Wolfgang Amadeus Mozart

ML 410 .M9 S42 2
Schurig, Arthur, 1870.
Wolfgang Amadeus Mozart

★ RESTRICTED JLATION